Que sais-je ?

VIVALDI ET LE CONCERTO

MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Vivaldi et le concerto

MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGELY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 038806 x

Dépôt légal — 1re édition : 1985, août

© Presses Universitaires de France, 1985
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Ce que « concertare » veut dire. — En dehors de toute considération historique ou analytique du concerto, le lecteur trouvera ici une vision du concerto vivaldien, forme italienne par excellence, apogée d'un siècle de recherches. En 1678, « concertare » désignait une œuvre où le dialogue imposait une idée de contraste : entre la voix et l'instrument, entre plusieurs instruments solistes, entre deux groupes d'instruments ; le concerto grosso reflétait parfaitement cette tendance, cette mode née en Italie à la fin de la Renaissance.

Pourquoi en Italie ? D'une manière tout à fait naturelle, la péninsule étant elle-même le pays des contrastes, une certaine idée d'opposition devait s'introduire dans les genres musicaux et cheminer avec autant de constance que d'hésitations jusqu'à l'éclosion du concerto de soliste. Favorisée, dans certaines provinces, par une architecture baroque exigeant une musique colorée, en rapport avec la ligne de la construction, la conception primitive du double chœur ou de la voix concertante est le produit d'un siècle où la recherche semble provoquée ; que l'on pense aux innombrables Académies qui se créèrent sur le modèle de l'Académie florentine — la *Camerata dei Bardi* —, aux diverses chapelles musicales de Cours aussi différentes que celles de Mantoue, de Florence ou de Turin, aux maîtrises de Saint-Marc de Venise,

de San Petronio à Bologne ou de la chapelle papale à Rome.

D'autre part, quelques éléments extérieurs jouèrent un rôle important en Italie et contribuèrent à la naissance du style concertant. L'Eglise elle-même tient une part de responsabilité dans la naturalisation italienne du concerto si l'on pense que la Réforme n'eut pour ainsi dire aucune prise sur la vie quotidienne des Italiens et sur leur religion. L'Italie, romaine et catholique, ne connut pas les atrocités des guerres de religion françaises ni les querelles et la révolte contre Rome des Anglais et des Allemands ; c'est à peine si le Concile de Trente provoqua un retour vers une certaine sévérité liturgique. Dans ces conditions, comment pourrait-on imaginer ailleurs qu'en Italie une forme destinée à valoriser l'expression individuelle riche et éclatante, à opposer les timbres et les couleurs pour jouir, presque d'une manière sensuelle, des plaisirs de la musique ? Il faudra attendre un siècle pour qu'à la fin de l'âge classique l'Europe adopte à son tour le concerto en général et le concerto de Vivaldi en particulier.

De la voix à l'instrument, de Monteverdi à Cavalli, on peut constater une exploration systématique des possibilités offertes par des formes aussi diverses que la Toccata, la Canzona, la Sonate, l'Ouverture ou la Sinfonia. Même si Monteverdi n'aborde pas le domaine instrumental, l'idée de « concertare » est constamment présente dans son œuvre, que ce soit dans *Tancrède et Clorinde* ou dans les accompagnements de quelques pages vocales : le sens du théâtre, toujours présent, passera avec la plus grande facilité dans les formes instrumentales. Nous aurons des sonates « concertate » ; des sonates et des canzone de Cavalli entre le théâtre et le concert ; des ballets et des sonates, en particulier l'op. X *La Cetra* de Legrenzi, avec des

effets d'écho du plus pur style vénitien ; une *sinfonia concertata* (en réalité un concerto pour deux violons) de Caldara ; des *sinfonie* de Stradella qui sont de véritables concerti grossi ; l'op. II de Albinoni : les premiers concertos imprimés à Venise (1700) ; les recueils de concertos du violoniste vénitien, collègue et contemporain de Vivaldi, Giorgio Gentili, qui s'adresse aux mêmes mécènes : Ferdinand III de Toscane, l'électeur de Saxe Frédéric Auguste. Nous sommes alors au début du XVIII^e siècle et c'est là que se produit la rencontre du style concertant avec le violon à son apogée. A Crémone, les luthiers étudient l'instrument pour le transformer d'une manière royale ; à Bologne on exploite ses ressources à l'église ; à Rome Corelli l'utilise aussi bien en soliste que dans un orchestre colossal (89 instrumentistes) inconnu à Venise où Vivaldi le transforme en un virtuose apprécié.

Forcément incomplet, ce panorama du concerto vivaldien ne veut être qu'une invitation à approfondir l'histoire d'une civilisation : celle d'une Italie au cœur des problèmes formels, du goût et de l'interprétation, cause profonde des disputes françaises au XVIII^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE

LES CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

CHAPITRE PREMIER

VIVALDI À VENISE

Charme, fascination, suggestion : autant d'épithètes qui ne peuvent que désigner Venise à l'apogée de sa puissance politique, culturelle et artistique : une ville où la musique était reine, où la peinture dictait ses lois, où le théâtre était roi. A la naissance de Vivaldi, le 4 mars 1678, les cérémonies liturgiques de Saint-Marc se confondaient avec la solennité vénitienne et la vie quotidienne, marquée par les temps forts de la vie de la communauté, était rythmée par les fêtes religieuses aussi bien que par les commémorations d'événements profanes et la célébration de coutumes locales.

Oserait-on naître à Venise sans naître musicien ? Un Vénitien d'adoption comme Giovanni Battista, le père de Vivaldi, à peine arrivé dans la Sérénissime (à l'âge de dix ans) en provenance de sa ville natale — Brescia —, commençait l'apprentissage du métier de barbier, mais il étudiait parallèlement le violon et fera carrière à l'orchestre de Saint-Marc. Dès le 6 mai 1678, il est qualifié de « sonador » (instrumentiste) dans l'acte de baptême de son fils et en 1685

il se trouve parmi les fondateurs d'une association musicale placée sous le vocable de sainte Cécile et présidée par Giovanni Legrenzi. Au cours de la même année, Legrenzi, nommé premier maître de chapelle à Saint-Marc, entreprend une réforme immédiate de l'orchestre qu'il porte à trente-quatre exécutants : huit violons, onze *violette*, deux violes à bras, trois *violoni*, trois trombones, deux cornets, quatre trompettes, un basson. Le père de Vivaldi est engagé officiellement parmi les violonistes. Soulignons, avec Kolneder, l'importance de cet engagement pour le jeune Vivaldi qui se trouvera ainsi, dès sa plus tendre enfance, au contact direct avec l'un des principaux centres musicaux de la péninsule, profitant des leçons de Legrenzi aussi bien que de celles de son père, également professeur à l'*Ospedale* des Mendiants et instrumentiste occasionnel au théâtre Saint-Jean-Chrysostome. L'activité de Giovanni Battista Vivaldi eut ainsi une influence profonde sur Antonio, « poussé » sur la voie du concerto par trois raisons :

a) les circonstances de sa vie,
b) son propre caractère,
c) l'ambiance de sa ville natale.

Les circonstances de sa vie se trouvent donc immédiatement déterminées dès sa naissance et par le choix qu'il fit de la vie sacerdotale fort compatible, au XVIII^e^ siècle, avec la profession de musicien. Il ne fréquenta pas de séminaire, mais fit ses études dans une paroisse, recevant sa formation cléricale auprès du curé : situation qui lui permettait de faire autant de musique qu'il voulait. De même son activité au sein de l'orchestre de Saint-Marc et de celui du théâtre Saint-Jean-Chrysostome lui permit-elle de découvrir, tout jeune, les secrets du style concertant, à l'opéra comme dans la musique religieuse. Rien ne devait

être plus facile, ensuite, que d'extraire le violon de l'ensemble et de le transformer en soliste-virtuose au même titre que les castrats ou les *prime donne*. Enfin, sa condition d'ecclésiastique devait lui faciliter son engagement comme professeur de violon à l'*Ospedale della Pietà*; ordonné prêtre le 23 mars 1703, il fut accepté à la Pietà en septembre et devait y passer, à quelques années près consacrées aux voyages, la totalité de son existence. S'il était demeuré à Saint-Marc, aurait-il écrit autant de concertos? Le fait d'être professeur, de devoir composer des études pour des élèves virtuoses, d'être obligé de fournir du matériel destiné aux concerts publics décrits par Jean-Jacques Rousseau et le président de Brosses, la nécessité (et le plaisir) où il se trouvait de se produire en personne à ces concerts le contraignirent certainement à se dépasser lui-même en utilisant toutes les ressources vocales et instrumentales de l'époque pour donner naissance à une nouvelle forme : le concerto de soliste.

Son caractère personnel le portait tout naturellement vers une profession destinée à le rendre célèbre ; expansif, spontané, jovial et parfois humoriste, il aime le contact avec le public et de nombreuses relations contemporaines nous le montrent plein d'ardeur et d'enthousiasme dans l'improvisation de pages pour soliste : caprices ou cadences entre autres. Uffenbach, dans son journal, relate sa stupeur et son étonnement devant la virtuosité de certains passages, lorsque « ses doigts arrivent à un fétu de paille du chevalet, laissant à peine la place pour le parcours de l'archet ». Cette opinion, exprimée le 4 février 1715, fut immédiatement confirmée le 28 février suivant, lors d'une exhibition de Vivaldi, assez longue, et qui lui plut « d'une manière extraordinaire ». Chacun se rappelle également la lettre du président de Brosses en date du

29 août 1739 lorsqu'il assure l'avoir entendu « se faire fort de composer un concerto avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier ! ». Cette dextérité manuelle est encore facilitée par les us et coutumes de l'époque : il pouvait se dispenser de chiffrer la basse continue car, s'il n'accompagnait pas lui-même, il disposait pour cela de l'une ou l'autre de ses élèves. Cet usage le força un jour à marquer — pour une jeune apprentie ou un amateur peu versé dans la science de la composition — tous les chiffres d'une marche harmonique. Pour se venger de ce qu'il considérait certainement comme une stupidité, il écrivit en marge : « Per li coglioni... »

Enfin, son caractère devait s'accommoder très bien des exigences croissantes des directeurs de la Pietà qui l'incitent à extérioriser ses talents. Jeune professeur en 1703, maître des instruments, il n'est soumis qu'à l'obligation de l'enseignement et peut ainsi se perfectionner avec la technique du violon et, d'une manière temporaire (en 1704), de la viole à l'anglaise. Le 24 mai 1716, il est nommé officiellement « maître des concerts », ce qui le conduit à produire de nombreuses œuvres, des concertos en particulier, pour l'orchestre dont il est responsable. S'il contribue au succès des concerts donnés dans l'église de la Pietà, après les vêpres, l'administration participe au développement de la forme concerto en l'obligeant, par contrat du 2 juillet 1723, à écrire deux *concerti da suono* pour toute sorte d'instrument, par mois et moyennant un sequin par concerto.

Vivaldi fait état lui-même des diverses étapes de sa carrière dans les dédicaces de ses recueils imprimés. Dans l'op. I, dédié au comte Annibale Gambara, *Nobile Veneto*, il se qualifie de « musico di violino » (violoniste) et de « Professore Veneto » ; en 1709, le violoniste signe « Maestro dei Concerti del Pio Ospedale della

Pietà di Venezia », titre qu'il conservera jusqu'à la publication, en 1725, de l'op. VIII. A partir de l'op. IX (1727-1728) il est devenu le « maestro del Pio Ospedale della Città di Venezia », mais il est toujours « musico di violino », donc virtuose avant tout. L'op. VIII est dédié au comte Morzin dont il est le maître de chapelle en Italie et c'est aussi à partir de l'op. VIII (jusqu'à l'op. XII) qu'il ajoute le privilège d'être le maître de chapelle du prince Philippe de Hasse-Darmstadt. Un fleuron de plus à une carrière brillante accomplie en majeure partie à Venise : aucune autre ville de l'Italie n'aurait pu lui procurer autant de thèmes, autant d'admirateurs étrangers, autant de facilités d'insertion dans le monde musical baroque. Mais aucun musicien n'a su tirer parti autant que lui des conditions ainsi offertes.

Vivaldi ne fut pas un grand voyageur ; un séjour de trois ans à Mantoue, justement comme maître de chapelle du prince de Hasse-Darmstadt, entre 1718 et 1720 ; une visite à Rome en 1723 (probablement répétée en 1724) pendant le carnaval ; un voyage en Bohême en 1730 suivi d'un autre à Amsterdam en 1738 pour diriger l'orchestre à l'occasion du centenaire du théâtre Schouwburg. En 1737 il est à Vérone pour la représentation de *Catone in Utica*, mais le cardinal Ruffo interdit sa venue à Ferrare, prenant pour prétexte le fait qu'il ne célèbre pas la messe et son amitié avec la chanteuse Anna Giraud. Son dernier voyage fut pour Vienne où il devait trouver la mort le 28 juillet 1741. De toute évidence Vivaldi était bien connu à l'étranger et il y aurait une recherche à entreprendre sur ses relations avec le monde musical de l'époque et la noblesse, vénitienne ou non : il a pu rencontrer, et même fréquenter, un Mocenigo, un Venier ou un Giustiniani, élèves de Tartini et dilettantes au même titre que Alessandro et Benedetto Marcello. Les familles Tron, Vendramin et Grimani ont lié leur nom à l'histoire du théâtre vénitien. Le gouvernement lui-même favorise toutes les entreprises musicales citadines, à Saint-Marc comme dans les *Ospedali*. Au temps de Vivaldi, on retrouve parmi les gouverneurs

de la Pietà les noms des Morosini, Labia, Gritti ou Trevisan ; ceux de Girolamo Giustiniani, Alvise Pisani, Antonio Ottoboni parmi les procurateurs de Saint-Marc et administrateurs de la Pietà. En dédicaçant son op. I au comte Gambara et son op. IV à Vettor Delfin (son élève), Vivaldi recherche évidemment la protection de la noblesse locale qu'il abandonnera cependant très rapidement pour les étrangers de passage, entrevus à la Pietà ou rencontrés pendant ses propres voyages : Frédéric IV de Danemark et de Norvège, Ferdinand III de Toscane, l'empereur Charles VI, le comte Morzin, Ferdinand de Bavière, Frédéric de Saxe. Très fructueux seront également les échanges qu'il put avoir à Venise lors du passage d'un musicien comme Pisendel qui devint l'un de ses plus fidèles amis ; avec un illustre dignitaire de Francfort, Johann Friederich Armand von Uffenbach, ou avec l'ami de Charles Jennens, Edward Holdsworth. Mais il est impossible d'être complet ; nous avons oublié les discussions avec le président de Brosses, la première et très célèbre rencontre avec Carlo Goldoni en 1735 pour l'arrangement du livret de *Griselda*, celle avec Quantz en 1726, les rapports qu'il put entretenir avec Francesco Gasparini, maître de chœur à la Pietà du 5 juin 1701 au 23 avril 1713, et nous ne pouvons rappeler tous les compositeurs, maîtres de musique ou organistes qu'il eut l'occasion de fréquenter : Legrenzi, Albinoni, Caldara, Galuppi, Lotti, Veracini, Antonio Bononcini ; les étrangers : Hasse, Gluck ; les chanteurs et les castrats les plus célèbres : Farinelli, Bernacchi, Carestini, Faustina Bordoni-Hasse, la Cuzzoni, la Tesi, etc. A la Pietà, il fut en contact direct avec Antonio Vandini, professeur de violoncelle en 1720, et son successeur Bernardo Aliprandi ; avec Lodovico Erdmann, professeur de hautbois, en 1707 et ses successeurs, Ignazio Siber

nommé en 1713 et Onofrio Penati ; avec les professeurs de solfège Pietro Cesti, Don Paolino Bonamici et Girolamo Bassani.

Dans une étude consacrée à Vivaldi et au concerto, il n'est peut-être pas inutile de réserver quelques lignes à cet institut typiquement vénitien qu'était l'*Ospedale della Pietà*. Sans aller jusqu'à prétendre que le concerto y est né, on peut affirmer qu'il se trouve — avec la basilique Saint-Marc — aux origines de cette nouvelle forme : moderne laboratoire de recherche exclusivement féminin (à l'exclusion, bien sûr, des professeurs) depuis les chanteuses (solistes et chœur) jusqu'aux instrumentistes de l'orchestre.

Fondé vers 1346, l'*Ospedale di Santa Maria della Visitazione o della Pietà* avait pour mission de recueillir les enfants abandonnés, de les élever chrétiennement et de leur donner une certaine instruction : lecture, écriture, latin, catéchisme, musique et travaux manuels. Organisation charitable, comme les trois autres *Ospedali* vénitiens — *San Lazzaro dei Mendicanti* (XIII^e siècle), *L'Ospedale degli Incurabili* (1520) et celui des saints Jean et Paul autrement dit l'*Ospedaletto* ou l'*Ospedale dei Derelitti* (1527-1528) —, la Pietà était la seule à ne recevoir que des enfants de sexe féminin mais la musique, dans les quatre *Ospedali*, était le privilège des fillettes et des jeunes filles. La vie, fort semblable à celle des couvents, s'organisait autour des offices religieux et l'évolution de l'enseignement musical était subordonnée aux exigences des cérémonies, simplement accompagnées par l'orgue et le chant grégorien jusqu'au XV^e siècle, ornées de chœurs *a cappella* ou polyphoniques aux XV^e et XVI^e siècles pour aboutir à l'emploi des instruments dans la production de musique liturgique baroque. Tous les instruments furent introduits, au fur et à mesure, depuis les violons, violes de gambe, violoncelle, *violone* jusqu'aux cors de chasse en passant par les hautbois, les flûtes, les luths et les théorbes. A l'époque de Vivaldi l'effectif est au complet, comportant au minimum, en 1707, treize chanteuses et quatorze instrumentistes (quatre violons, trois violes, deux *violette*, un théorbe, un *violone*, trois organistes) ; il est formé par une *Annetta dal Basso*, une *Antonia dal tenor* ; par une *Andriana dalla Thiorba*, une *Lucieta Organista*, une *Pelegrina dall' Aboe*, une Angelica, une Michielina ou une *Susanna dal Violin*. Il s'agit de quelques noms des *putte* ou *fanciulle di coro* (filles de chœur) actives en 1707, vraisemblablement

membres du premier orchestre de Vivaldi ; parmi les meilleures de ces musiciennes, les administrateurs de la Pietà choisissent les *maestre* (professeurs) responsables de l'enseignement musical d'un petit groupe de fillettes. Elles assistent aux leçons données par les professeurs étrangers (Vivaldi, par exemple), préparent les concerts au cours desquels elles peuvent se présenter en solistes et ont même le droit d'avoir quelques élèves externes et personnels, c'est-à-dire une petite source individuelle de revenus, comme *Candida dalla Viola* (*putta* en 1707), lorsqu'elle obtint en mars 1743 la permission de tenir auprès d'elle la petite Anna Lucia, âgée de quatre ans et fille de Girolamo Boni, peintre de Bologne en activité à l'étranger.

De nombreux manuscrits de Vivaldi ont été écrits pour l'une ou l'autre des jeunes filles et nous livrent le nom d'une Geltruda et d'une Julia (*Clarae stellae*, *RV* 625), d'une Ambrosina (*Magnificat*, *RV* 610), d'une Barbara dans l'oratorio *Judith*, de la célèbre Anna Maria, violoniste virtuose à la carrière sacrifiée par les usages de l'époque qui ne permettaient pas encore à une femme de se produire en public. On les écoutait, mais sans les voir ce qui ne faisait qu'exciter la curiosité : pensons à Jean-Jacques Rousseau, à son enchantement et à ses désillusions... En 1726, Nemeitz constatait l'importance de la Pietà où, dit-il, étaient réunis environ neuf cents enfants dont un bon nombre destinés à la musique. Il admire sans réserve leur talent dans la musique vocale comme dans la musique instrumentale ; il s'étonne de les voir jouer aussi bien le violon, le violoncelle, l'orgue, le théorbe que le hautbois, la flûte ou le basson ; il célèbre les mérites des chanteuses Apollonia et Geltruda, de l'organiste Tonina et de la hautboïste Susanne ; il s'extasie enfin devant l'Anna Maria que peu de virtuoses masculins égalent dans la manière de jouer d'un instrument aussi difficile. Pour lui, cet orchestre de la Pietà avec vingt violons, un orgue, violoncelle et théorbe, interpréta un concerto grosso où l'Anna Maria brilla tout particulièrement dans la partie du violon de

concert. Impressionné, il constate que Vivaldi n'eut jamais honte d'avoir été maître de chapelle à la Pietà... Au contraire, dirions-nous, et nous verrons plus loin l'importance de cet orchestre dans son œuvre instrumentale, le rôle des nouveaux instruments (violoncelle, basson, flûte traversière) et des instruments rares (chalumeau, viole à l'anglaise, trombone da caccia) dans les concertos où il se plaît à mélanger les timbres les plus étranges.

Chapitre II

LES COMMANDES

La biographie de Vivaldi semble assez pauvre quant au chapitre « commandes ». A Venise, nous venons de le voir, il est obligé d'écrire des concertos : pour solistes, afin de mettre en valeur certaines élèves ou de satisfaire la curiosité pour de nouveaux instruments ; pour orchestre, afin de mettre en valeur l'orchestre de la Pietà ; pour plusieurs instruments solistes, sans orchestre, pour le plaisir de la recherche et de la couleur ; ne parlons pas des innombrables concertos pour violon composés pour lui-même, parce qu'un virtuose au XVIII[e] siècle est aussi un compositeur et qu'il doit se procurer un répertoire.

Plus que des commandes ce sont des contrats qui paraissent faits pour respecter la personnalité de notre compositeur qui devance les exigences les plus sévères. En demeurant à Venise, il devient presque un héros international et l'évolution de ses concertos dépasse de beaucoup les frontières de la Pietà. Aucun étranger de passage ou séjournant à Venise n'ignore l'*Ospedale* et tous s'accordent à reconnaître l'extraordinaire présence du Prêtre roux et la nouveauté de son œuvre.

Le président de Brosses lui achète plusieurs concertos ; Uffenbach demande des *concerti grossi* et le 9 mars 1715 Vivaldi lui apporte dix *concerti grossi* qu'il dit avoir composés spécialement pour lui ; Holdworsth vient à Venise pour en obtenir quelques-uns ; Pisendel se procura une remarquable collection, aujourd'hui à Dresde, mais en commanda-t-il plusieurs d'une manière expresse ? On a l'impression de se trouver devant un musicien dont tout le monde veut profiter. Doté d'une puissance de travail prodigieuse, il écrit autant qu'on le désire, mais son œuvre n'est pas protégée et cela explique une certaine méfiance envers les éditeurs ainsi que le désir de vendre lui-même ses concertos, ce que d'aucuns ont baptisé « une âpreté au gain ». Sa production le fit connaître dans l'Europe entière : dès 1714, le célèbre Quantz, à Pirna, eut l'occasion d'entendre pour

la première fois des concertos de Vivaldi qui lui firent une grande impression et il avoue s'en être fait une collection. Peu de temps après, Franz Benda jouait des concertos vivaldiens à Dresde en 1718, sans que l'on sache de quels concertos il s'agissait : l'op. III ? des manuscrits inédits ? Les douze concertos de l'op. III étaient connus depuis longtemps, bien avant leur publication et c'est certainement la vogue dont ils jouissaient qui décida l'éditeur hollandais, Estienne Roger, grand connaisseur toujours à l'affût de ce qui pouvait honorer sa maison, à offrir ses services à Vivaldi. Mais les éditions étrangères ne peuvent être comparées à des commandes ; ce sont des propositions faites au compositeur qui choisit alors ses œuvres préférées parmi les plus célèbres du moment. C'est aussi la gloire pour le maître des concerts de la Pietà grâce à qui certains personnages passeront à la postérité : le comte Gambara, Vettor Delfin, l'Anna Maria resteront pour toujours liés à l'histoire du concerto, les uns comme mécènes, les autres comme élèves et interprètes. Vivaldi lui-même, à la fin de sa vie, admet sa réputation internationale et souligne qu'il a l'honneur de correspondre avec neuf princes : ses lettres sont envoyées dans toute l'Europe. Ses mécènes ne sont plus seulement à Venise mais aussi en Allemagne ou en Bohême et ceux qui l'ont entendu à la Pietà l'invitent à leur propre Cour. La collection de Dresde est peut-être ainsi due autant à l'ami Pisendel qu'à ses relations personnelles avec le prince électeur de Saxe : au moins deux concertos furent expressément écrits pour l'orchestre de Dresde (*RV* 576 et *RV* 577) et peut-être composa-t-il pour le prince le concerto pour hautbois *RV* 455 portant la dédicace « Sassonia ».

Ses rapports avec le comte Wenzel von Morzin transparaissent par la dédicace de l'op. VIII ; Vivaldi admet avoir été à son service en tant que maître de musique en Italie et l'on peut supposer, comme le fait Talbot, que ce service consistait à fournir les œuvres demandées par le comte : un concerto pour basson (*RV* 496), conservé à Turin, porte en effet son nom et l'on aimerait savoir si les commandes de Morzin sont à l'origine des nombreux concertos pour cet instrument. Moins hypothétique est la commande de six trios pour luth et deux violons et d'un concerto pour luth, deux violons et basse (sans orchestre) faite par le comte Wrtby lors du voyage de Vivaldi à Prague en 1730. Seuls le concerto et deux trios sont conservés à Turin, mais les partitions sont autographes, dédiées à Wrtby et écrites sur un papier très différent de celui utilisé à Venise. Quant au comte, il s'agit vraisemblablement de Johann Joseph von Wrtby, gouverneur royal et grand amateur d'opéras et de musique : un admirateur de Vivaldi donc, comme le comte Rudolf Franz Eberwein, dilettante à la mode vénitienne,

élève de Corelli et de Pasquini lors d'un voyage à Rome, spectateur d'opéras à Venise en 1696 (connut-il Vivaldi ?) et violoncelliste passionné dès son retour à Wiesentheid en 1701. On sait qu'il se procura plus de cent concertos pour violoncelle en Italie et que, dès 1710, son frère commandait pour lui des œuvres à Vivaldi. En juin 1712 il devait se faire envoyer une douzaine des derniers concertos de Vivaldi, de Lotti et de Pollarolo. Il est donc probable que Vivaldi écrivit, sur commande, tout au moins une partie des sept concertos pour violoncelle conservés dans la bibliothèque des comtes de Schönborg, au château de Wiesentheid.

En 1728 Vivaldi rencontrait à Venise l'empereur d'Autriche Charles VI et les relations se poursuivirent certainement à Vienne puisque, dans une lettre du 16 novembre 1737, adressée à Bentivoglio, il disait avoir été appelé dans la capitale autrichienne. On connaît encore très mal les rapports avec cette Cour ; encore plus mal l'influence de cette rencontre sur les compositions instrumentales, même s'il décide immédiatement de consacrer les douze concertos de *La Cetra* « Alla Sacra, Cesarea, Cattolica, Real Maestà di Carlo VI Imperatore ». Mais il ne s'agit probablement pas d'une commande ; plutôt d'un hommage fort apprécié qui valut à son auteur beaucoup d'argent, une chaîne et une médaille en or, au dire de l'abbé Conti. Et nous serions tentée de voir encore un hommage dans le second recueil de concertos pour violon, toujours intitulé *La Cetra*, mais demeuré manuscrit bien que différent de son homonyme : seul un concerto, *RV* 391, est commun aux deux recueils.

Serait-ce pour répondre à une invitation de l'empereur (mort en octobre 1740) que Vivaldi entreprit son dernier voyage qu'il préparait déjà en avril 1740 ? Ou bien pour se rendre auprès du duc de Lorraine François III, époux de Marie-Thérèse ? On sait qu'il se qualifiait, dans les opéras de 1735, du titre de maître de chapelle du duc et l'on est en droit de s'interroger sur le résultat concret de ces relations.

En Italie même, il passa trois années au service du prince Philippe de Hasse-Darmstadt à Mantoue ; officiellement, il était maître de chapelle de la Chambre *(sic)*, ce qui signifie probablement que le prince lui demandait de nombreuses œuvres profanes, surtout dans le domaine vocal : cantates et opéras pour le théâtre. Vivaldi tient autant à ce titre qu'à celui de maître de chapelle à la Pietà ; il l'utilise dans toutes ses publications à partir de l'op. VIII mais, à notre connaissance, aucun concerto n'est dédié au prince alors que l'op. III est entièrement consacré à SAR Ferdinand III de Toscane vraisemblablement rencontré à Venise où le duc se rendait fréquemment à l'Opéra. Grand mécène, protecteur des Scarlatti,

de Albinoni et de Pasquini, il ne pouvait être insensible au talent de Vivaldi qui le révère et lui offre une œuvre parmi les plus modernes de l'époque. Mais le véritable protecteur du Prêtre roux demeure sans aucun doute le marquis Bentivoglio d'Aragona à Ferrare. De nombreuses lettres illustrent leurs rapports, les plus connues étant celles relatives à la saison d'opéra de 1737 : Vivaldi s'inquiète de savoir si le marquis aime toujours autant la mandoline et peut-être est-ce là l'origine du concerto pour mandoline *RV* 425 et du concerto pour deux mandolines *RV* 532.

Les grandes collections étrangères témoignent de la gloire du Vénitien, mais encore faut-il être prudent dans le recensement des commandes : doit-on penser que Vivaldi écrivit à la demande de la Cour de Dresde les deux concertos pour l'Assomption de la Vierge (*RV* 581 et 582) et le concerto pour deux chœurs *RV* 585, sous le seul prétexte que les manuscrits de ces concertos se trouvent aujourd'hui à Dresde ?

DEUXIÈME PARTIE

LES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER

LES GENRES ET LES STRUCTURES

L'année 1700 ouvre le siècle de la contestation et des disputes intellectuelles et artistiques franco-italiennes. On discutera sur tout et de tout : sur les mérites de l'opéra français par rapport au mélodrame napolitain, sur les castrats italiens et les voix de basse françaises, sur le motet et la cantate, sur les paroles latines, françaises et italiennes, sur la sonate et la suite, la sinfonia et le concerto, la viole, le violoncelle et le violon. Si la vérité naît de la discussion, le XVIII^e^ siècle est en toute logique le siècle des Lumières et, du point de vue musical, celui de la fixation des formes et de la théorie. Les genres, nés et en évolution pendant tout le siècle précédent, aboutiront au XVIII^e^ et seront définitifs à la fin du siècle. Les recherches plus ou moins conscientes de l'école italienne, de Torelli à Sammartini, en passant par Corelli, Vivaldi et Marcello, conduisent la sinfonia à la symphonie et le concerto grosso au concerto de soliste tel, ou presque, que Paganini le reprendra au XIX^e^ siècle ; le rôle de Vivaldi, primordial avec le violon, doit donc être également étudié par rapport à l'histoire des formes et des genres.

Il est bon de rappeler qu'il naquit à une époque particulièrement intense dans le domaine de la production. Que l'on songe aux *Concerti da Camera* (1686) de Giovanni Maria Bononcini, aux *Concerti*

grossi a più stromenti (1698) de Giovanni Lorenzo Gregori précédé par Stradella et Corelli dont les *concerti grossi* publiés en 1714 circulaient en Italie depuis 1682. En 1709 paraissait un recueil posthume de *concerti grossi* de Torelli ouvrant la voie à une riche orchestration comportant de nombreux instruments à vent ; avant Vivaldi peut-être il pressent déjà le concerto de soliste et suggère l'utilisation d'un seul violon dans les *concerti musicali* de 1698 afin d'exécuter quelques passages précis où la voix supérieure doit être mise en évidence.

On a beaucoup parlé de l'imprécision et de la confusion des genres pendant tout le XVII^e siècle jusqu'à la publication, en 1701, du recueil de *Concerto de Sonate* par Antonio Vitali ; il convient de réduire l'importance de cet état de fait car les compositeurs, tous partagés entre les diverses techniques à leur disposition, ont le pressentiment de ce que pourrait être le concerto de soliste, de ce que seront un jour les *sinfonie* et les ouvertures. Si le concerto apparaît comme une forme en gestation, tous sont sur le chemin de la création et trouvent, dans le vocabulaire à leur disposition, les termes qui leur semblent les plus précis pour définir leur intention du moment. Ainsi, lorsque Vivaldi lui-même écrira « Concerto Ripieno », il entendra marquer une différence, plus ou moins nette, entre ces concertos pour orchestre, les *sinfonie* et les *concerti grossi*. Quelques-uns cependant se refusent à définir un genre qu'ils maintiennent dans une très grande liberté formelle, « pour faire plaisir aux auditeurs qui n'aiment pas d'être renfermés dans des bornes étroites », selon l'expression de Giuseppe Valentini auteur de douze *concerti grossi* à quatre et six instruments (1710) et de *concerti a 4 violini, alto-viola, violoncello e basso continuo*. A l'époque de Vivaldi, il semble que les recherches se

soient concentrées sur deux aspects principaux du style concertant : le monde sonore et celui de l'architecture ; elles revêtent une forme différente selon la région de la péninsule où elles sont effectuées.

Le musicien architecte, à la poursuite du parfait équilibre de sa construction, est favorisé à Rome par la présence de grands orchestres tels que ceux de la reine Christine de Suède, des princes et des cardinaux, mis à la disposition de Corelli ; à Bologne, la progression de cette architecture se fait parallèlement à l'évolution instrumentale : chaque amélioration technique enregistrée par un instrument va se répercuter dans le domaine de l'écriture. Quant aux recherches sonores, elles sont évidemment liées à Venise et nous n'y reviendrons pas. Le résultat final, mis en œuvre par Vivaldi dont le mérite est d'avoir compris d'emblée toutes les promesses d'un genre naissant, est que le concerto va se réaliser peu à peu, depuis le nombre de mouvements jusqu'à leur disposition interne. Parti d'une forme libre de six à huit mouvements et plus, il arrivera aux trois mouvements de rigueur, avec des thèmes organisés à partir du bithématisme.

Il existe pourtant un point commun entre Rome, Bologne et Venise : l'église autour de laquelle chacun de ces centres gravite, Saint-Pierre, San Petronio, Saint-Marc. L'histoire du concerto passe donc obligatoirement par des canons religieux : toute référence à la danse est, en principe, automatiquement exclue ; les styles fugués et homophones sont particulièrement indiqués pour les premier et dernier mouvements d'un ensemble qui peut en comporter six mais qui en compte le plus souvent quatre ; la solennité de la cérémonie liturgique exige un adagio en ouverture. Pour un compositeur de l'époque, le fait de travailler au service d'une église signifiait donc le respect de certaines règles fondamentales qui n'empêchaient pas les

formes classiques de profiter des découvertes parallèles de la lutherie, de la voix et de l'harmonie. Ainsi, le violon pénétrera à l'église avec la sonate, la cantate transformera le motet et l'opéra finira par entrer à Saint-Pierre.

C'est ici qu'intervient Vivaldi, vénitien, prêtre, homme de théâtre, violoniste, virtuose et professeur, compositeur et interprète. En lui se réunissent toutes les contradictions des deux siècles et, avec lui, le théâtre l'emportera définitivement sur l'église. Il trouva, bien établis, des genres tels que les *Sonate da chiesa, Sinfonie da chiesa, Concerti da chiesa*, opposés aux Sonates, *Sinfonie* et Concertos *da camera*. Avec lui et à partir de lui, l'évolution du genre et de la structure du concerto sera rapide et Quantz lui-même oubliera les différences théoriques connues au début du XVIII[e] siècle, à savoir : deux genres, le concerto grosso et le concerto de soliste subdivisés à leur tour en deux groupes : le concerto da chiesa et le concerto da camera. A la mort de Vivaldi, cette classification sera abandonnée car, pour le public, concerto grosso est devenu synonyme de concerto da chiesa et concerto de soliste de concerto da camera. Mais, comme le souligne parfaitement Marc Pincherle, la situation pratique est loin d'être aussi claire et nous ne pouvons analyser, dans le cadre de cet ouvrage, les nombreuses modifications qui interviendront sur la structure interne du concerto grosso ou du concerto de soliste ; nous nous contenterons d'essayer de cerner les genres utilisés par Vivaldi lorsqu'il écrivait ses concertos pour soliste ou pour orchestre.

Quelques généralités, qu'il convient de répéter : très souvent, les manuscrits autographes, conservés à Turin, portent le simple titre de *Concerto del Vivaldi*. Ces manuscrits, selon Ryom, appartiennent à deux genres de compositions différentes :

a) le concerto pour violon et orchestre,

b) le concerto pour orchestre, sans solistes.

En effet, le violon étant l'instrument par excellence n'a pas besoin d'être précisé alors que les autres solistes apparaissent toujours dans les titres : concerto pour flûte, pour hautbois, pour basson, etc. Ce terme général de « concerto » peut donc aussi bien désigner un concerto pour soliste qu'un concerto grosso ou une sinfonia et Vivaldi lui-même transformera sans aucune peine un concerto pour orchestre à cordes (*Concerto del Vivaldi*, *RV* 134) en ouverture : d'où la difficulté, pour nous, d'établir les règles et les limites de la sinfonia et de l'ouverture par rapport aux premiers concertos. Enfin, parmi les nouveautés introduites par Vivaldi dans la structure interne du concerto, nous rappellerons l'existence de mouvements en forme de rondeau avec ritournelles identiques, telles que dans les troisièmes mouvements des concertos pour violoncelle *RV* 406 et *RV* 419 et dans le concerto pour basson *RV* 473.

I. — Concerto grosso et concerto « a più strumenti » et orchestre

Vivaldi a tendance à abandonner le concerto grosso. Pour lui, ce genre a vécu et ne rentre pas dans sa conception du concerto, même s'il lui rend hommage dans l'op. III qui est à peu près le seul recueil où l'on puisse en parler. Il en connut l'apogée pendant sa jeunesse et ne peut oublier Corelli, mais il n'a pas une âme d'architecte ni de mathématicien, tentée par l'élaboration systématique du concertino et du ripieno. Il est peintre et plus attiré par les couleurs des différents instruments à sa disposition. A son insu presque, et même lorsqu'il se veut « classique », il ne réussit pas à respecter les règles : il se laisse entraîner par son inspiration et son lyrisme, par le soliste qui a bien du mal à demeurer dans les limites du concertino, par le jeu des contrastes entre soliste et tutti. Peut-on alors vraiment parler de concerto grosso ? La réponse est affirmative pour huit concertos sur les douze de l'*Estro Armonico* où le concerto da camera tient le rôle principal avec cinq compositions (1, 5, 8, 10, 11) généralement de coupe tripartite

— allegro, largo, allegro —, où les violons solistes constituent le concertino. Un concertino relativement normal dans les concertos 1, 10 et 11 mais d'esprit moderne dans les numéros 5 et 8 avec deux violons concertants souvent tentés par la virtuosité ; dans le premier allegro du concerto n° 8, dès la mesure 30, le premier violon s'évade, uniquement accompagné par un violoncelle et le clavecin pendant six mesures ; puis les deux violons dialoguent seuls de la mesure 48 à la mesure 51, accompagnés par les violons et les altos de la mesure 55 à la mesure 62, 66 et 67, 71 à 78, finissant seuls de la mesure 86 à la mesure 90. Comme l'a très bien défini Pincherle, le concertino se comporte comme une succession de solistes avec prédominance marquée du premier violon. Torelli et Corelli sont loin et ces deux violons concertants sont autant virtuoses — sinon plus — que le violon des concertos de solistes (n^{os} 3, 6, 9, 12). Plus qu'un véritable concerto grosso, l'op. III n° 8 pourrait être défini comme concerto pour deux violons et orchestre à cordes et faire partie de ces œuvres qui hésitent entre deux genres, entre la tradition et l'avenir, subissant déjà l'influence du théâtre.

L'op. III n° 10 contient des éléments typiques du style de Corelli :

a) les alternances soli-tutti, de la mesure 1 à la mesure 28, avec de brefs épisodes de développements confiés aux quatre violons concertants à tour de rôle ;

b) le concertino (ou concertato) entre deux violons (violon I et violon IV) et violoncelle sur basse continue de la mesure 28 à la mesure 37, caractéristique du trio de Corelli.

Mais ensuite les solistes se voient confier de longs passages — assez virtuoses lorsqu'il s'agit du premier violon (mesure 59 à mesure 68) — accompagnés soit par les violoncelles, soit par les altos et sans basse continue dans ce dernier cas (mesure 91 à mesure 97). Ce concerto échappe à la règle des trois mouvements et se compose de deux grands allegros encadrant un largo de quinze mesures, un larghetto cité en exemple pour la variété des arpèges utilisés et un adagio-largo de quatre mesures. Comme le

numéro 11, il reflète bien l'hésitation de Vivaldi et ses premières recherches dans le domaine de la structure. En effet, l'op. III n° 11, de nouveau en cinq mouvements — Allegro, Adagio e spiccato (3 mesures), Allegro (fugue), Largo e spiccato (20 mesures, sicilienne), Allegro —, commence par un canon entre les deux violons concertants (sans basse continue) auquel répondent les violoncelles (31 mesures en tout) ; l'Adagio de trois mesures est une brève intervention du tutti avant l'exposition de la fugue, digne d'un concerto da chiesa ; la sicilienne est confiée à un violon soliste ayant déjà le pressentiment de ce que seront les cadences : son dernier trait (mesures 180 à 192, accompagnées par le violoncelle concertant et la basse continue) pourrait être cité parmi les premières signées par Vivaldi.

Insistons enfin sur l'importance du concertino (deux violons et une basse d'archet) par rapport au ripieno (le gros de l'orchestre). Vivaldi en modifie la structure pour transformer le genre ; en l'allégeant il obtient le concerto de soliste : en augmentant encore les contrastes entre ripieno et concertino, entre les solistes du concertino dont il élimine complètement le clavecin, en développant à la suite de Torelli leur aspect « concertant ».

Le concerto da chiesa est représenté par trois concertos de l'op. III (2, 4, 7) et le numéro 7 est généralement considéré comme étant le plus parfait hommage de Vivaldi à Corelli dont la thématique même est évoquée pendant le premier mouvement. En cinq parties — Andante (72 mesures), Adagio (12 mesures), Allegro (75 mesures), Adagio (5 mesures), Allegro (73 mesures) —, il retrouve la structure originale des concertos da chiesa utilisée par ailleurs dans une trentaine de concertos probablement destinés à la Pietà tels que le *Concerto funebre* ou le *Concerto per la festa di San Lorenzo*. Les concertos n^{os} 2 et 4 commencent, selon la règle, par un tempo lent, mais ils n'ont que quatre mouvements, l'adagio central n'étant constitué que de quelques mesures : huit dans le numéro 4.

Le concerto n° 2 est, avec le numéro 11, le seul représentant idéal du concerto grosso classique, avec un concertino composé de deux violons et un violoncelle ; une introduction lente — Adagio

e spiccato — de 13 mesures, en *sol* mineur, confiée au tutti précède un Allegro au cours duquel Vivaldi se montre, plus que de coutume, respectueux des lois avec un violon soliste plus sage et plus réservé dans ses interventions ; les deux violons sont à la tierce, sans accompagnement, de la mesure 23 à la mesure 27 et de la mesure 33 à la mesure 37 ; le premier violon, accompagné par la basse continue, dialogue avec le violoncelle concertant de la mesure 37 à la mesure 45 et de la 74 à la 77. Dans le dernier allegro, le concertino apparaît trois fois, de la mesure 143 à la mesure 149, de la 176 à la 182, de la 188 à la 194. En définitive, le concerto da chiesa semble plus proche de Corelli et plus archaïque que le concerto da camera où Vivaldi se sent plus libre de suivre les inflexions du mélodrame. L'analyse de l'op. III, très complexe, témoigne d'une certaine indécision dans la structure et l'élaboration instrumentale. On peut diviser le recueil en deux parties :

a) huit *concerti grossi* (1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11),
b) quatre concertos de soliste (3, 6, 9, 12),

et rediviser les *concerti grossi* selon leur forme :

a) concerto da camera (1, 5, 8, 10, 11),
b) concerto da chiesa (2, 4, 7).

On peut aussi classer les *concerti grossi* selon leur effectif instrumental, ce qui permet de faire apparaître immédiatement la composition plus ou moins régulière du concertino :

a) deux violons solistes et orchestre (5, 8),
b) deux violons solistes, un violoncelle, orchestre (2, 11),
c) quatre violons solistes et orchestre (1, 4),
d) quatre violons solistes, un violoncelle, orchestre (7, 10).

Probablement embarrassé par le choix des termes, Vivaldi se rabat sur une définition générale dès qu'il dépasse un effectif de trois ou quatre solistes : *Concerto con molti istromenti.* Selon les analyses de Kolneder, ces concertos à plusieurs instruments destinés à la Pietà ou à l'orchestre de Dresde (*RV* 576, 577) ont en commun la forme ritournelle dans les mouvements extrêmes et l'on peut observer trois manières différentes de traiter les solistes :

a) des groupes de solistes,
b) prédominance d'un instrument dans quelques soli,

c) le dialogue, comme dans le concerto pour deux mandolines.

Ce genre de concerto devient particulièrement riche entre les mains de Vivaldi qui se divertit à multiplier les possibilités d'instrumentation et d'orchestration, depuis les concertos à deux violons obligés (ou, plus rarement, *concertati*), au nombre de vingt-six (y compris ceux de l'op. III et l'op. IX n° 9 en *si* bémol majeur), jusqu'au *Concerto funebre* pour violon, hautbois, chalumeau et trois violes à l'anglaise et jusqu'au *RV* 558 pour deux violons *in tromba marina*, deux flûtes à bec, deux trompettes, deux mandolines, deux chalumeaux, deux théorbes et violoncelle. Particulièrement intéressants sont les neuf concertos pour deux instruments, orchestre à cordes et basse continue : deux concertos pour orgue et violon (*RV* 541, 542), trois concertos pour violon et violoncelle (*RV* 544, 546 avec violoncelle à l'anglaise, 547), deux concertos pour violon et hautbois (*RV* 543, 548), un concerto pour hautbois et basson (*RV* 545) et un concerto pour viole d'amour et luth (*RV* 540). Le rapprochement des deux solistes tient toujours compte du timbre des instruments, ce qui permet à Vivaldi d'imaginer des situations descriptives par excellence et l'on ne peut que s'étonner de ne jamais trouver des titres en marge de ces œuvres : seul le *RV* 544 est intitulé *Il Proteo o sia il mondo al rovescio*, mais il s'agit d'un titre dû à un jeu de construction plus qu'à un divertissement sonore.

Citons, d'autre part, un concerto pour deux violoncelles, un concerto pour deux mandolines, un concerto pour deux flûtes traversières, trois concertos pour deux hautbois, un concerto pour deux trompettes, deux concertos pour deux cors et vingt-sept concertos pour plusieurs instruments et orchestre où

les instruments à vent jouent un rôle de premier plan. Dans tous, Vivaldi maintient l'alternance caractéristique soli-tutti et adapte le concertino aux exigences des instruments solistes. Le classique trio deux violons-violoncelle peut ainsi devenir deux flûtes-basson ou deux cors-basson, ce qui ne l'empêche pas de rester « concertino » en opposition à l'orchestre. Pourrait-on proposer ces concertos *con molti istromenti* comme ancêtres de la symphonie concertante ?

II. — Concerto da camera ou sans orchestre

L'importance de ces concertos dans l'œuvre de Vivaldi est plus précise qu'il n'y paraît à première vue, car il s'agit d'une véritable transformation de la forme réalisée grâce aux recherches continuelles effectuées sur le concertino, sur le rôle du soliste et sur le rapport des sonorités. D'expérience en expérience, Vivaldi arrive à créer un genre alors hybride issu de la sonate à trois, du concerto grosso et du concerto de soliste, genre qu'il baptisera « concerto » tout court et que l'on a coutume d'analyser sous le nom de concerto da camera ou de concerto sans orchestre.

Nous sommes en présence d'une vingtaine de compositions (dix-neuf pour Ohmura, vingt-deux pour Ryom et Talbot) conçues pour un groupe de solistes allant de trois à six instruments avec basse continue et nous sommes loin du concerto grosso da camera tel que nous venons de le décrire avec l'op. III. Si ces œuvres méritent le nom de concerto, aux yeux de Vivaldi, c'est parce qu'elles utilisent la structure de cette forme en trois mouvements et que les deux allegros sont essentiellement construits comme ceux du concerto de soliste mais, en réalité, quelques compositions sont assez problématiques.

Pincherle note, par exemple, le concerto en *ré* majeur pour flûte à bec, violon, basson ou violoncelle (*RV* 92) qui lui semble relever davantage de la sonate à trois, même si le violon se voit confier des traits d'une virtuosité digne d'un concerto de soliste et si l'œuvre respecte la coupe des trois mouvements, Allegro-Largo-Allegro. Cette hésitation est confirmée par Vivaldi lui-même avec le concerto *RV* 107 pour flûte, hautbois, violon et basson en *sol* mineur conservé à la Bibliothèque nationale de Dresde sous le titre « Sonate » et à la Bibliothèque nationale de Turin sous le titre « Concerto » ; on peut se demander jusqu'à quel point Vivaldi n'avait pas le pressentiment de la future musique de chambre, celle que nous connaissons aujourd'hui.

Entre la sonate et le concerto, entre la sonate et la symphonie se situent ces concertos sans orchestre, œuvre de la maturité dont on ne connaît malheureusement pas la destination. Probablement la Pietà, mais en quelles occasions ? Ils sont surtout destinés aux instruments à vent, fait assez singulier à l'époque où ils constituent un ensemble unique en leur genre : au début du XVIII^e siècle et en Italie. Un seul concerto fait exception, celui pour luth et deux violons avec clavecin où Vivaldi respecte le timbre délicat du luth alors qu'avec la viole d'amour il n'hésite pas à introduire deux cors, deux hautbois et un basson... Ce dernier concerto est d'ailleurs celui qui exige le plus d'instruments (six) et se rapproche peut-être le plus du concerto grosso, avec un concertino comprenant la viole d'amour, deux hautbois et le basson en opposition à l'orchestre composé des deux cors et du clavecin.

L'instrument le plus important est, sans conteste, la flûte, présente dans tous les concertos sauf deux : le concerto avec luth et celui avec viole d'amour. Le violon, pour une fois, passe au second plan car elle est presque toujours soliste, principale interprète de l'aria du second mouvement dans douze concertos, en duo avec le hautbois dans deux et avec le violon dans trois ; elle intervient, comme virtuose, dans les trois mouvements, moins en vedette peut-être dans

le *RV* 94 pour flûte à bec, hautbois, violon et basson où le violon a plus de présence dans les mouvements extrêmes. Lorsqu'elle dialogue avec le violon, Vivaldi lui confie volontiers le motif le plus mélodique, surtout lorsqu'il utilise la flûte traversière : dans neuf concertos contre huit. Quant au hautbois, il est actif dans la plupart des compositions (environ la moitié) et, lorsqu'il est soliste, il dialogue avec la flûte ou la viole d'amour. Le rôle du basson est double ; à la fois accompagnateur et soliste, il renforce bien souvent la base harmonique du clavecin mais il lui arrive, comme dans le concerto *RV* 105 pour flûte à bec, hautbois, violon et basson, de participer au concertino des solistes, ce qui est impensable pour le clavecin, exclusivement destiné à la basse continue. Selon les indications mentionnées sur les partitions, ce dernier serait même absent de deux concertos (*RV* 92 pour flûte, violon et basson ; *RV* 103 pour flûte, hautbois et basson), mais les spécialistes s'accordent généralement pour sous-entendre sa présence et renforcer la basse continue confiée au basson.

La structure de ces concertos sans orchestre est celle de la forme ritournelle dans tous les premiers mouvements sauf un (*RV* 96) entièrement construit sur le tutti des solistes ; forme ritournelle aussi dans presque tous les derniers mouvements à l'exception de deux finales en forme de variations : dans le *RV* 101, la flûte accompagnée par le hautbois, le violon et le basson exécute six variations sur un thème en *sol* majeur ; dans le *RV* 107, la flûte, le hautbois et le violon interprètent une chaconne en dix variations sur une basse obstinée au clavecin et au basson. Deux mouvements sont en forme de danse (*RV* 108 : une gigue ; *RV* 205 : un menuet) et un prend la forme sonate à trois (*RV* 103). D'après la minutieuse analyse de Ohmura portant sur dix-neuf concertos, on peut identifier quatre manières différentes de traiter les solistes :

a) trois instruments solistes avec deux voix supérieures et basse continue, le soliste étant toujours à la même voix ;
b) même organisation fondamentale, mais le soliste passe d'une voix à l'autre ;

c) plus de trois instruments solistes, avec le soliste toujours à la même voix ;
d) même organisation fondamentale, mais le soliste passe d'une voix à l'autre.

Cette solide construction se prête pourtant à plusieurs combinaisons et il suffit de peu pour transformer l'un ou l'autre de ces concertos da camera en concerto de soliste ou en concerto grosso, ce que les contemporains de Vivaldi n'hésitaient probablement pas à faire. Mais Vivaldi lui-même demeure attentif au timbre du soliste principal — la flûte — lorsqu'il décide de réutiliser l'un de ces concertos ; il se limite à ne modifier que l'ensemble instrumental sans toucher à la structure numérique ainsi qu'en témoignent les deux versions du *Chardonneret* : le concerto da camera *RV* 90, pour flûte, hautbois, violon, basson et basse continue se transforme en concerto pour flûte (op. X n° 3) avec deux violons, alto-viola, basse continue. Les deux œuvres ne quittent pas le domaine de la musique de chambre, même si l'aspect soliste se trouve davantage accentué dans l'op. X et si le timbre des instruments est complètement différent.

III. — **Concerto de soliste et concerto « a doppio choro »**

Dès les premières années du XVIII[e] siècle on peut réellement parler du « phénomène » du concerto de soliste ; il ne fait peut-être pas fureur comme la cantate, mais son succès ne laisse aucun doute et son expansion sera rapide et durable à travers les siècles.

Cette naissance et ce développement correspondent à une nécessité : les contemporains de Vivaldi ont de plus en plus besoin de s'exprimer d'une manière individuelle et l'influence de l'opéra fut déterminante en ce domaine car c'est peut-être dans les premiers opéras de Scarlatti ou de Bononcini que se trouve l'idée du soliste instrumental, lorsque le compositeur confie au premier violon quelque difficile ritournelle. A peu près à la même époque, cette idée passe dans le domaine instrumental avec une certaine mise en évidence du premier violon dans les *sinfonie* et les

concerti grossi. On peut dire que, avant de concerner la forme du concerto et le développement des thèmes, « l'invention » du soliste naquit en esprit, favorisée par l'existence du contraste opposant concertino et ripieno dans le concerto grosso mais, vers 1720-1730, le concerto de soliste aura complètement supplanté son prédécesseur. Moderne, avec son écriture homophone, son lyrisme, ses acrobaties, il nous apparaît aujourd'hui lié au nom de Vivaldi, au point de suggérer le titre de ce volume.

L'évolution, le perfectionnement des instruments ne sont évidemment pas étrangers à l'établissement d'un style et d'une technique de plus en plus attirés par la virtuosité. La modification de l'archet et la grosseur des cordes en particulier favorisent l'émission des sons lents aussi bien que le bariolage le plus spectaculaire et Vivaldi ne laissera échapper aucune possibilité nouvelle fournie par l'école de lutherie de Crémone. Il transportera au violoncelle le style et la forme du concerto de violon ; utilisera magnifiquement la virtuosité de la flûte traversière et les qualités mélodiques du hautbois ; découvrira les possibilités du basson, de la clarinette, du chalumeau sans oublier le cor de chasse, la viole d'amour et la mandoline. L'évolution naturelle des formes le conduit à dépasser facilement les suggestions de l'op. VIII de Torelli et de l'op. VI de Corelli dans l'allegro et le menuet du concerto n° 10 et dans la gigue du concerto n° 12. Alors que Torelli considère l'intervention du soliste comme un élément de clarté dans la structure générale d'un concerto, pour Vivaldi cette intervention est celle du soliste mélodramatique qui doit concentrer sur lui l'attention des auditeurs. En l'espace d'une dizaine d'années, à peine, nous nous trouvons donc en présence de deux mentalités, au service d'une même cause avec, d'une part, une conception ancienne, mathé-

matique et architecturale et, d'autre part, une conception moderne, disons littéraire et théâtrale.

Un concerto tel que celui *fatto per la Solennità della lingua di San Antonio*, daté de 1712 (trois ans après l'op. VIII de Torelli), contient déjà tous les éléments du concerto de soliste : longues interventions du violon avec ou sans accompagnement de la basse continue dans le premier mouvement (violon solo de la mesure 29 à la mesure 49), aria pour violon et basse continue comme second mouvement, cadence originale à la fin du dernier mouvement sans oublier les « formules » vivaldiennes tendant à accentuer le côté décoratif de la virtuosité.

Les premiers témoignages de ce nouveau genre restent cependant les concertos 3, 6, 9 et 12 de l'op. III, suivis de l'op. IV où apparaît nettement le caractère théâtral du soliste. Nous sommes entre 1711 et 1714 et celui-ci est déjà ornemental en opposition à la solidité harmonique et thématique des tutti ; le titre même de l'œuvre — *La Stravaganza* — confirme l'originalité de la conception de ces concertos et les extravagances, les bizarreries, concernent certainement l'aspect « mélodrame » plus que la technique violonistique ou l'écriture harmonique normale pour l'époque. D'une manière décisive, l'op. IV est tourné vers l'avenir et Vivaldi ne reviendra pas en arrière ; au contraire, il consolide ses recherches et ses conquêtes avec les op. VI et VII qui imposent le concerto en trois mouvements, l'importance du rythme (déjà fortement présent dans l'op. IV : voir le rythme obstiné « croche pointée - double croche » des violons et altos accompagnant le violon solo du mouvement lent du concerto n° 4), l'emploi des arpèges, du bariolage, des canons, des traits rapides ; les fioritures de la mélodie et sa rivalité avec l'orchestre. Les difficultés techniques confiées au violon principal iront désormais en s'accroissant jusqu'aux prouesses des op. VIII et XI, mais la forme générale du concerto de soliste demeurera, en principe, stable avec un premier allegro modéré (parfois précédé d'une introduction lente lorsque Vivaldi se réfère au style d'église) où alternent les soli et les ritournelles des tutti ; le mouvement lent, souvent réduit au rôle de transition avant Vivaldi, devient le mouvement lyrique par excellence, construit sur le modèle de l'*aria solistica* chère aux fanatiques de l'époque ; quant au final, il est généralement conçu dans un tempo rapide

utilisant, de temps à autre, la forme d'une danse, celle du rondeau ou le style fugué. A noter : sa croissance à partir de l'op. IV, lorsqu'il tend à devenir un véritable final avec cadence.

Est-il téméraire de lier le concerto de soliste au concerto à double chœur ? Nous ne le pensons pas ; il nous semble au contraire que Vivaldi élargit le champ de ses expériences en cherchant à concilier le soliste avec la tradition vénitienne du double chœur. Il arrive tard à cette idée, ce qui peut apparaître étrange pour un musicien élevé à Saint-Marc où le double chœur était de règle depuis des générations et, ce qui est encore plus étrange, il ne développe que très peu cette forme d'écriture,se lassant tout de suite d'une expérience qui ne donnera, en tout et pour tout, que quatre concertos plus un mouvement inachevé ne lui permettant que des effets de volume à l'exclusion de divertissements entre les timbres instrumentaux. Venise commence ainsi à perdre la notion d'une forme typique et représentative de la grandeur de la république ; on ne peut que constater la relation évidente entre cet abandon et le déclin politique de la ville.

Bien que trois sur quatre de ces concertos à double chœur soient conservés à Dresde (mais ils le sont aussi à Turin), il semble bien qu'ils aient été écrits pour Venise : deux d'entre eux sont destinés à la *Santissima Assontione di Maria Vergine*, fête fort populaire et chère au cœur des Vénitiens. Peut-on parler d'œuvres de circonstances ? Cela expliquerait le petit nombre de pièces de ce genre, composées par ordre et non par inclination. Leur titre implique des concertos pour l'église, de même que la basse continue confiée à l'orgue. Seul le premier, *RV* 581 en *do* majeur, fut publié du vivant de l'auteur « aux dépens de Gerhard Fredrik Witvogel, organiste de l'église

neuve des Luthériens à Amsterdam » ; dédié à la Vierge, comme le concerto *RV* 582 en *ré* majeur, il est peut-être aussi le seul à avoir été vraiment conçu pour deux chœurs, avec un style imitatif rigoureux dans les ritournelles. Les deux concertos ont un violon concertant relié au premier orchestre qui accompagne, en règle générale, les soli ; dans le concerto en *ré* majeur, le second orchestre est toujours dépendant du premier, l'écriture homophone n'étant rompue que par quelques dialogues dans les premiers tutti.

De la même manière, à la fois sévère et pauvre en ce qui concerne le double chœur instrumental, Vivaldi conçoit le concerto en *si* bémol majeur que l'on pourrait cataloguer sans crainte parmi ceux pour violon soliste et deux orchestres à quatre parties. D'une technique remarquable, avec des effets qui lui sont chers (violon discordé), il contient un mouvement lent offrant un magnifique exemple de *basso ostinato*, joué à l'unisson par le second orchestre. Quant au quatrième concerto, en *la* majeur, il est écrit pour deux chœurs comprenant chacun deux violons et deux flûtes à bec ; la basse continue est à l'orgue avec un théorbe dans le second mouvement et au premier orchestre et un violoncelle dans le troisième mouvement aux deux orchestres. Si nous ajoutons à cette production un mouvement d'un concerto pour violon et orgue (aux deux orchestres) nous aurons épuisé les ressources d'un Vivaldi étrangement peu vénitien dans un domaine qui n'est pas tout à fait le sien, sauf lorsqu'il s'agit de compositions vocales religieuses telles que le *Dixit Dominus* sur lequel nous reviendrons.

IV. — Concerto sinfonia et « Concerto Ripieno »

Avec un genre alors totalement inconnu en France, Vivaldi sut trouver le chemin de la symphonie. En effet, lorsqu'il choisit d'écrire à quatre parties, ce sont quatre parties réelles et, d'une manière presque générale, il adopte la forme classique des trois mouvements. L'adjonction plus tardive d'un quatrième, scherzo ou menuet, ne troublera pas l'ordonnance

établie et il suffira de réduire les instruments au strict minimum pour obtenir le quatuor.

Mais au début du XVIII[e] siècle on parle encore de concerto, de sinfonia, d'ouverture, de concerto grosso da camera ou da chiesa. Quel embarras pour le compositeur et comment cerner un genre pour ainsi dire expérimental ? Concerto ou sinfonia ? Vivaldi adoptera tantôt l'un tantôt l'autre et parfois même les réunira. En réalité, à part quelques compositions vraiment équivoques tel le *RV* 134 — baptisé concerto, puis sinfonia — ou le *RV* 117, concerto utilisé comme sinfonia de *La Sena festeggiante*, nous nous trouvons en face d'un concerto pour orchestre intitulé, selon les cas, « Concerto Ripieno », « Concerto Sinfonia » ou « Concerto a quattro », termes par lesquels Vivaldi entend souligner l'absence de solistes. Ces trois définitions recouvrent un style unique, d'inspiration plus sévère, plus soumis au contrepoint et à l'imitation traditionnels, qui nous permet de découvrir le visage profond du compositeur, tourné vers les problèmes de l'orchestre et de l'écriture. Quarante-quatre concertos pour orchestre démontrent son intérêt pour un genre que l'on a coutume de situer dans une optique didactique, puisque Vivaldi les aurait pensés comme des études pour son orchestre féminin de la Pietà.

Il écrit, répétons-le, pour orchestre à cordes à quatre parties, sans instrument soliste, sauf de rares exceptions telles que le *RV* 155 (troisième et quatrième mouvement) et le *RV* 139 intitulé *Concerto Ripieno*, en trois mouvements, correspondant davantage à l'esprit du concerto de soliste et faisant également exception à la règle de l'orchestre à cordes puisque Vivaldi y introduit le hautbois. De même, le *concerto madrigalesco* fait exception à la règle formelle des trois parties : sa construction — adagio, allegro, adagio, allegro — est en réalité de deux mouvements car les deux adagios, respectivement de 12 et 11 mesures, forment une introduction naturelle aux deux allegros. Avec la remarquable fugue du premier allegro, ce concerto suit encore la tradition de l'ancienne *Sinfonia da chiesa* que Vivaldi retrouve volontiers et où il peut se permettre

une certaine austérité, sans exagération, convenant aussi bien à une exécution religieuse que profane au couvent de la Pietà.

Adoptant une structure devenue traditionnelle, les concertos pour orchestre suivent le schéma du concerto de soliste et c'est peut-être là que réside l'une des principales différences avec la sinfonia. Ainsi, le premier mouvement, volontiers homophone, utilise fréquemment le da capo alors que l'adagio, relativement court et très expressif, est souvent construit sur une succession d'accords. Le final se présente de diverses manières : en style sévère, en fugue, en forme rondo ou de danse (quelques menuets, une chaconne). Une dernière remarque : un seul de ces concertos fut publié du vivant de Vivaldi — le *RV* 124, op. XII n° 3 —, ce qui laisserait supposer un certain dédain du public pour cette forme.

V. — La sinfonia

La sinfonia proprement dite existait donc bien avant le concerto-sinfonia, mais il s'agit d'un tout autre genre dont les vicissitudes sont impossibles à retracer ici. Il faudrait remonter aux Intonations vénitiennes de la fin du siècle précédent, sans oublier les ouvertures des opéras, les *sinfonie* des ballets de Cour turinois avec trompettes et « toutes sortes d'instruments » accompagnant le lever du rideau et les changements de décor, les *sinfonie* d'église issues de la sonate d'église de l'école bolognaise avec Cazzati et Torelli. A Venise même, l'histoire de la sinfonia est liée aux formes « da chiesa » et surtout aux interventions instrumentales des mélodrames — à l'ouverture, entre autres — dont les trois périodes furent particulièrement bien analysées par Pincherle. Depuis les grands accords solennels rendus descriptifs par l'introduction de brefs allegros, jusqu'aux ouvertures à la française et à la napolitaine en passant par l'écriture fuguée, la sinfonia d'origine purement vénitienne devint peu à peu napolitaine, pour ne pas dire italienne. C'est elle que Vivaldi connut entre 1680 et 1700 ; c'est avec elle que le genre passe au concert, lorsque les compositeurs se décident à la détacher de l'opéra, et si elle

est encore assez archaïque avec Alessandro Scarlatti, elle se convertit néanmoins en pièce symphonique autonome.

On peut accorder une triple origine à la symphonie telle que nous la connaissons : par l'intermédiaire de la sinfonia, venue de l'église, de l'opéra et du concert. Deux sources au moins apparaissent contradictoires : l'église et l'opéra, mais le divorce s'établit sans heurts grâce au concert et c'est l'esprit profane, mélodramatique, qui aura finalement la part la plus importante. Par contre on ne peut guère parler d'une nouvelle forme avant 1725-1730, à Venise comme à Turin où les premières symphonies de Giovanni Antonio Giay, en trois mouvements et parfois sans basse continue, font encore appel aux ressources de la génération précédente : une écriture homophone, un seul thème pour le premier allegro, un mouvement lent digne de Vivaldi, un tempo de danse (menuet) très bref pour le final. Mais dès lors, partout en Italie, l'idée de la symphonie (et nous employons à dessein les deux graphies de *sinfonia* et *symphonie*) est née, acceptée et relativement stable.

Avec Vivaldi la sinfonia ressemble étrangement au concerto, mais il est difficile d'établir une chronologie valable en ce domaine. On peut supposer, probablement avec raison, que les premières *sinfonie* sont contemporaines des ouvertures des premiers opéras (*Ottone in Villa*, 1713 ; *L'Incoronazione di Dario*, 1717 ; *La Verità in cimento*, 1720) et certains concertos se retrouvent dans quelques ouvertures : le *Concerto funebre* dans *Tito Manlio* (1719), *La Primavera* dans *Giustino* (1724) et *La Tempesta* dans *La Fida Ninfa* (1732), mais cela ne suffit pas à dater une œuvre qui peut avoir été écrite au début de la carrière du compositeur à la Pietà. L'une des principales caractéristiques de la quinzaine de *sinfonie* connues est la prédominance de la voix la plus aiguë (du violon en règle générale) dans un ensemble homophone : Vivaldi réussit ici à faire abstraction de la structure du concerto de soliste et à ne pas considérer le violon en virtuose, mais comme un membre de l'ensemble orchestral qu'il présente indépendamment de tout mé-

lodrame. Les trois mouvements sont ceux des concertos, mais l'ensemble est beaucoup plus court, avec un final bref et volontiers emprunté aux rythmes de danse ; l'intérêt de la composition réside dans le mouvement lent où Vivaldi recherche un langage expressif approprié à l'orchestre, ce qui l'oblige à un travail de construction harmonique assez inhabituel pour lui. Il se trouve aussi limité, du point de vue de l'orchestration, par le seul quatuor à cordes et la basse continue au clavecin car les *sinfonie* n'utilisent que très rarement les instruments à vent (flûte, hautbois, basson, cor), certains (les cors en particulier) ayant même été rajoutés par Pisendel ; il lui faut donc essayer de tirer le maximum de chaque instrument en demeurant dans la facilité : facilité des formules, des coups d'archet simples, des traits commodes à exécuter, des registres sonores qui permettent une atmosphère éclatante et pleine, renforcée par l'emploi des tonalités majeures (trois *sinfonie* seulement sont en mineur) affirmées dès les premières mesures.

VI. — Concerto à programme

Quelles sont les limites exactes de la musique à programme par rapport à la musique descriptive ? Qu'est-ce que la musique pure ? Ces trois adjectifs caractérisent la production du XVIII^e^ siècle, mais il est bien délicat de vouloir isoler les membres d'une même famille.

Si la musique pure est celle qui ne fait appel à aucun élément externe, la musique à programme utilise les ressources de la poésie et la musique descriptive accorde beaucoup d'importance au monde qui l'entoure, à la nature, aux bêtes, aux sentiments psychologiques et aux hommes. Jusqu'au début du XVIII^e^ siècle, la musique est plus volontiers descriptive, en France comme en Italie ou en Allemagne et cette qualité n'affecte généralement pas la forme, qui demeure suite ou sonate, sinfonia ou concerto ; elle puise ses sources profondes dans le mélodrame : que l'on pense aux évocations du sommeil, à la prédilection pour les orages et les tempêtes, à l'imitation des oiseaux, du murmure des sources et des frondaisons, aux chasses et aux scènes infernales. Les événements extraordi-

naires ou surnaturels du théâtre vénitien, les apparitions de fantômes, les vols de démons suscitent un accompagnement musical approprié caractérisé par le rythme ou l'emploi d'instruments précis tels que le trombone, le cor, la trompette ou la flûte. Depuis Monteverdi et le réalisme musical de *Tancrède et Clorinde*, l'orchestre peut donner l'illusion du décor et il sera facile à Vivaldi de transporter ces tableaux dans le domaine de la musique symphonique. Il suffit d'un titre pour confirmer les suggestions de la musique alors que dans les concertos à programme — la forme de l'avenir — le compositeur aime à accompagner son œuvre d'un texte explicatif, prose ou poésie, responsable de plusieurs épisodes structurels.

Doit-on voir ici l'influence du madrigal ? celle du ballet de Cour ? Le rôle du premier dans la description de la parole par la musique n'est plus à démontrer ; quant au second, il nous semble un lien très naturel entre le madrigal, l'opéra et la musique descriptive. A Mantoue, à Ferrare, mais surtout à Turin, on peut observer ce phénomène évolutif passant obligatoirement par le ballet de Cour entre 1620 et 1665. Tout ce que ce genre pouvait avoir de rhétorique disparaîtra avec Vivaldi et le transfert du programme au domaine purement instrumental du concerto. Les sonnets explicatifs des *Quatre Saisons* seront une nouveauté pour les contemporains, mais ils sont aussi le résultat de toutes les recherches du XVII^e^ siècle et la démonstration de l'originalité, de la liberté avec laquelle le compositeur sut créer une forme à partir des limites conventionnelles de l'époque, selon l'expression de Kolneder.

Doué pour ce genre de musique vers laquelle le portait son tempérament dramatique, Vivaldi donne des titres à vingt-huit concertos et à trois recueils dans lesquels sont étroitement mélangés les concepts de programme et de description. Il s'agit presque toujours de concertos de soliste et rares sont ceux que l'on peut ranger sans hésitation dans la catégorie « musique à programme » : les quatre concertos des *Saisons*, les deux concertos de *La Nuit* et les diverses

versions de *La Tempesta di mare* développent un élément narratif plus ou moins conséquent et sont inspirés par la Nature, source principale des compositeurs de tous les temps. Dans ce cas, le programme se confond avec l'évolution d'un phénomène naturel — l'orage, la nuit — ou avec le changement de situations dues au passage des saisons : le chant des oiseaux au printemps, la chaleur de l'été, les danses paysannes et la chasse de l'automne. Le contraste de l'hiver sous la neige, avec la glace, la pluie, le vent et le confort au coin du feu.

Les concerts descriptifs ont plusieurs origines. Tout d'abord la Nature, eux aussi, mais avec le chant des oiseaux (le coucou et le chardonneret) ; ensuite des situations psychologiques ou des états d'âme avec *Le Repos*, *L'Inquiétude*, *Le Soupçon*, *Le Favori*, *L'Amoureux*, *Le Plaisir* ou le *Concerto funebre* ; quelques-uns font appel à des éléments pittoresques (*Il Cornetto a posta*, c'est-à-dire *La Trompe du postillon*), à des boutades ou à des jeux d'esprit plus ou moins clairs tels que le *Grosso Mogul* ou *Il Proteo o sia il mondo al rovescio*. Ils sont dispersés dans toute l'œuvre de Vivaldi, sans solution de continuité, entre les recueils et les compositions individuelles, mais, si les op. III — *L'Estro Armonico* — et IV — *La Stravaganza* — suivent le programme de leur titre, sans aucune précision supplémentaire, un recueil tel que l'op. VIII, *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, utilise à la fois les ressources du titre général et celles de la musique à programme.

Nous pourrions réunir les concertos avec titre selon l'ordre suivant : op. VIII n^os^ 1, 2, 3, 4, 5 et 6 ; op. X n^os^ 1, 2 et 3 ; op. XI n° 2. Cette classification (qui ne concerne que les recueils) laisse apparaître deux versions de *La Tempesta di mare*, respectivement pour violon solo et pour flûte solo. L'op. VIII n° 5 passe généralement pour la plus intéressante des deux et toute une littérature lui a déjà été consacrée identifiant le bruit de la tempête avec les tutti,

et le vent, le mouvement des vagues, la terreur des matelots avec les soli. Car les images de Vivaldi sont toujours très claires, presque tangibles ; n'a-t-il pas supprimé le clavecin de la basse continue toutes les fois qu'il a voulu suggérer le repos ou le sommeil ?

Une vingtaine de concertos pour soliste portent un titre et une analyse succincte des plus célèbres fait apercevoir la maîtrise avec laquelle Vivaldi sut adapter un programme ou une description à la forme du concerto. En principe, l'atmosphère fondamentale d'un mouvement (sentiment, état d'âme, situation climatique) est confiée aux ritournelles, alors que chaque épisode de l'histoire est commenté par le soliste. Certains concertos utilisent même les possibilités d'une cadence lorsqu'il s'agit de décrire le chant d'un oiseau comme le chardonneret où Vivaldi va jusqu'à réduire l'accompagnement aux seuls violons sans basse afin de laisser plus de liberté au soliste. La structure des *Quatre Saisons* est celle du concerto de soliste en trois mouvements ; chaque mouvement lent a pour idée principale le repos ou le sommeil : celui du chevrier accompagné de son chien, reposant sur un pré fleuri, bercé par le bruissement des feuilles au printemps ; celui des paysans enivrés de l'automne ; le repos du berger en été et la quiétude de la maison en hiver. Ces moments de calme, de sérénité, sont encadrés par la turbulence de l'orage et de la tempête, par l'agitation de la chasse et la gaieté des bals champêtres.

Vivaldi est-il l'auteur des poésies accompagnant les *Quatre Saisons* ? Leur anonymat le laisserait supposer, de même que la manière dont il les utilise au cours de chaque concerto, en reprenant chaque verset avec la lettre majuscule qui le désigne, en lui ajoutant même, parfois, un sous-titre complémentaire. Dédiées au comte Morzin, elles seront connues bien avant l'édition de Le Cène en 1725.

Chapitre II

LES ÉLÉMENTS DU LANGAGE

Malgré les nombreuses études dernièrement parues sur Vivaldi, une analyse complète de son style reste à écrire. Ce n'est pas un travail aisé même si, au premier abord, son œuvre semble nette, définie et caractéristique : il est plus facile d'identifier Vivaldi que Benedetto Marcello, Giuseppe Tartini, Tomaso Albinoni ou Giovanni Battista Somis. Mais l'apparence est trompeuse. Dès que l'on tente d'établir l'origine des éléments du langage vivaldien, on se heurte à de multiples difficultés qui se cachent derrière une affirmation banale : Vivaldi est le Vénitien classique de son époque. Qu'est-ce que cela signifie ? Tout d'abord, puisqu'il est à la fois prêtre et musicien, une responsabilité dans l'organisation et l'ordonnance de la musique au couvent de la Pietà ainsi que le souci de l'enseignement musical. Ces responsabilités contribuent peut-être à former le côté le plus traditionnel de la personnalité du compositeur qui ne résiste pas à la tentation de l'opéra vénitien. Un opéra qui l'entraînera vers des expériences nouvelles et allé-chantes, favorisées par le contact avec les chanteurs et les metteurs en scène. Vénitien, Vivaldi est aussi italien et violoniste, indissociable donc de l'histoire du violon en Italie.

On aperçoit ainsi, rapidement, la complexité de la recherche à entreprendre : il est impossible de préciser le style de Vivaldi dans ses concertos sans étudier les éléments de l'école instrumentale vénitienne, ceux des écoles romaines ou bolognaises ; les éléments du langage de Corelli ou de Torelli ; le langage dramatique de Vivaldi dans ses opéras et dans sa musique vocale en général. Il faut enfin tenir compte qu'il écrivit (dénombrés à ce jour) quatre cent soixante-dix-huit concertos (cinq cent vingt et un avec les incomplets recensés par Ryom) et que chaque concerto doit être analysé en vue d'un catalogue complet des thèmes, des rythmes, de l'harmonie et de l'ornementation.

Nous noterons ici l'importance de la chronologie dans l'évolution du langage vivaldien et la difficulté de sa réalisation, entravée

par les nombreux emprunts qui existent d'une œuvre à l'autre : il reprend fréquemment la substance musicale d'une composition pour la transformer plus ou moins (tonalité ou rythme) et l'intégrer à un autre concerto. Ce procédé rend extrêmement périlleuse l'identification d'une œuvre comme étant originale : Ryom a démontré combien même les manuscrits de Turin portant la mention « originale » étaient difficilement datables ; il nous donne l'exemple du concerto pour violoncelle *RV* 406, « originale » mais non autographe.

Une étude stylistique tenant compte de tous ces éléments apportera certainement beaucoup à la musicologie vivaldienne, mais l'on peut essayer, en attendant, de faire ici le point et de schématiser les divers aspects de ce style.

I. — La thématique

Si Vivaldi se révèle un homme peu facile à cerner, sa thématique possède des caractéristiques franches et personnelles, déjà analysées par Pincherle, admises par tous les spécialistes et que nous pourrions diviser, après eux, en trois grandes catégories :

a) la fermeté tonale majeur-mineur,
b) l'ampleur de la mélodie,
c) la richesse et la variété des rythmes.

Le premier énoncé du thème revêt une particulière importance ; c'est, en général, la présentation du premier tutti et c'est, toujours, l'annonce de la tonalité du concerto. Par un accord parfait, par un arpège, par des notes répétées sur les degrés principaux (Tonique, Dominante), souvent par une gamme et parfois même par la combinaison de deux de ces éléments (concerto op. X n° 3), il impose sa tonalité : la couleur choisie.

La longueur du thème importe peu ; quelques notes suffisent à Vivaldi pour établir le ton, comme dans le final de l'op. IV n° 4, mais il peut aussi bien employer les ressources d'une même tonalité pendant plus de cinquante mesures, surtout lorsqu'il est aidé par l'usage de certains instruments comme le cor de

chasse dans l'allegro final du concerto pour deux cors *RV* 539 en *fa* majeur.

Les thèmes de Vivaldi ont indéniablement subi l'influence de la virtuosité telle qu'on la concevait en Italie au début du XVIII^e siècle : celle du violoniste dont la technique était en plein développement et celle du chanteur — castrat ou soprano — héros de l'opéra napolitain et vénitien, la mélodie et le rythme étant peut-être les éléments les plus touchés par les nouveautés.

Il semble exagéré de vouloir attribuer à Vivaldi le mérite d'avoir introduit le dithématisme dans le concerto. N'oublions pas qu'il vivait à l'époque où le style monodique régnait en maître ; la notion de second thème commençait à peine à faire son apparition et, vraisemblablement, les compositeurs n'en avaient pas conscience. Nous ne nierons évidemment pas l'existence d'un second thème dans son œuvre : on le rencontre déjà dans l'op. III n° 8, confié au premier solo et opposé au thème du premier tutti et on le rencontrera plus fréquemment encore dans les dernières œuvres. Mais, dans l'ensemble, les thèmes sont construits par juxtaposition de motifs différents, permettant une utilisation libre et riche en variations. Les motifs, mélodiques ou rythmiques, abondent et Vivaldi les exploite aussi bien dans les tutti que dans les soli : Pincherle en a compté de trois à six dans les tutti initiaux et dans celui du concerto pour basson *RV* 471, analysé par Ryom, apparaissent huit sections reprises de la manière suivante : ACGH dans le second tutti (mesures 54 à 63), ABEFH dans le troisième tutti (mesures 85 à 101) et GH dans le quatrième tutti (mesures 130 à 134). Exposés en *do* majeur, ils sont traités respectivement en *la* mineur, en *fa* majeur et en *do* majeur selon la plus classique des transpositions.

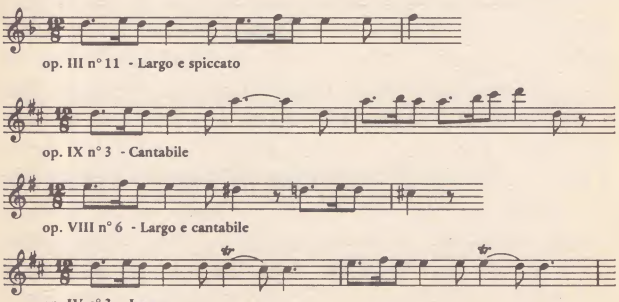
Quelles étaient les sources d'inspiration de Vivaldi ? La nature, le folklore, l'opéra et la musique elle-même sont à la base de ses thèmes ; les concertos à programme nous ont fait apercevoir l'importance des saisons ou des oiseaux, celle des études ou peintures psychologiques à la manière de Couperin. Mais, à la différence de ce dernier, Vivaldi ne dessine jamais de portraits et c'est là l'une des principales contra-

dictions entre la musique française et la musique italienne de l'époque : celle-ci, plus brillante, est portée vers une grande variété de rythmes plus que vers une analyse des sentiments.

Les thèmes d'origine populaire sont caractérisés par des rythmes très marqués et par certaines tournures de la mélodie empruntées, semble-t-il, à la musique folklorique italienne ou slave : une chanson populaire est probablement à l'origine d'un thème comme celui du mouvement lent de l'op. X n° 5, mais il est difficile, dans l'état actuel de nos connaissances, de définir avec exactitude le nombre et la provenance des thèmes folkloriques contenus dans les concertos ; il faudrait pouvoir identifier avec certitude les mélodies d'origine vénitienne, italienne et même étrangère qui ont pu frapper Vivaldi au cours de ses voyages. Pincherle émet l'hypothèse d'une influence slave due à la fréquentation de la noblesse de Bohême (le comte Morzin, dédicataire de l'op. VIII) et Talbot pense avec raison qu'il devait entendre quotidiennement les chants des marins dalmates débarquant devant l'*Ospedale della Pietà* situé sur la *Riva degli Schiavoni (Rive des Slaves)*. Que dire, par exemple, du final de l'op. VIII n° 9 ? Ne sommes-nous pas en présence d'un rythme de danse venu de ces contrées ?

A côté des thèmes populaires, la danse et les thèmes de danse pourraient faire l'objet d'une étude. Mieux connus et plus faciles à identifier, ils peuvent se rattacher à plusieurs traditions : celle de la suite de danse, encore fort à la mode en Italie comme en France ; celle de l'usage du menuet emprunté à la France ; celle du rythme de l'ouverture française comme dans le premier mouvement du concerto *RV* 117 et dans le second mouvement des concertos *RV* 139 et 543 ; enfin celle, populaire, des danses pastorales ou, plutôt, de l'esprit des danses mises à

la mode par les fables et les piscatoires du siècle précédent, de Naples à Turin en passant par Venise et Mantoue. Un parfait témoignage de ce style nous est offert par la danse pastorale de *La Primavera*. Le rythme du menuet est plus volontiers lié au dernier mouvement d'un concerto ou d'une symphonie, selon la tradition contemporaine française diffusée par le Piémont. Bien souvent il ne s'agit que d'une intention thématique rythmée, mais il arrive à Vivaldi de préciser « menuet » en tête d'un mouvement comme dans le final du concerto pour violoncelle op. 26 n° 9 (*RV* 406). La tradition de la suite de danse apparaît peut-être davantage dans les sonates que dans les concertos, surtout en ce qui concerne les allemandes, les courantes, les gigues et les gavottes. Mais le final du concerto pour flûte, deux violons et basse continue *RV* 108 est une gigue et l'allegro de l'op. VIII n° 6 *(Il Piacere)* n'est-il pas une gavotte ? La danse préférée de Vivaldi semble pourtant être la sicilienne ; elle revient dans un grand nombre de concertos et parfois même avec un thème à peine varié comme on peut le constater dans les quatre concertos suivants : l'op. III n° 11, l'op. X n° 3, l'op. VIII n° 6 et l'op. IV n° 3.



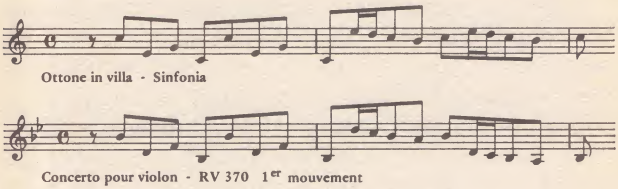
ex. 1

La sicilienne est toujours confiée à un mouvement lent alors que la chaconne peut être soit un mouvement central (*RV* 172), soit un final comme dans le concerto pour flûte, hautbois, violon et basse continue *RV* 107. L'adagio du concerto en *si* bémol majeur pour violon en deux chœurs (*RV* 583), au titre non précisé, passe généralement pour être l'une des plus belles chaconnes de Vivaldi.

Des rapports constants existent entre la musique dramatique de Vivaldi et sa musique instrumentale, à tel point que de nombreux thèmes d'une double origine vocale parsèment ses concertos. L'origine « technique » est claire. Elle concerne les thèmes de la plupart des mouvements lents, lorsque le soliste instrumental exécute les vocalises du chanteur : c'est la même agilité, la même légèreté, la même intensité dramatique. Mais que dire des thèmes empruntés que nous retrouvons dans les premiers et derniers mouvements ? Ont-ils été conçus d'abord pour l'opéra ou pour le concerto ? Il y a, chez Vivaldi, une telle osmose entre le mélodrame et le concerto qu'il est bien difficile d'établir une ligne de démarcation et que des musicologues comme A. Schering ont été tentés d'analyser le style instrumental des parties vocales d'un air tel que le *Destino Avaro*, scène 10, acte II de *La Fida Ninfa* (1732). Ryom, en commentant ce choix, rappelle avec juste raison la virtuosité extraordinaire de la chanteuse Giovanna Gasparini, interprète de l'air *Come in vano il mare irato*, scène 14, acte II de *Catone in Utica*. D'autre part, les jeunes violonistes de la Pietà — Chiaretta, Anna Maria à laquelle sont dédiés les concertos *RV* 286 et 762 — sont en possession d'une virtuosité à toute épreuve : les témoignages contemporains abondent, du président de Brosses à Jean-Jacques Rousseau. Quelle tentation alors, pour Vivaldi, de passer avec indifférence d'un style à l'autre

et de traiter l'instrument comme la voix ! De créer en quelque sorte un nouveau genre, justement baptisé par Ryom « Aria-Concerto ».

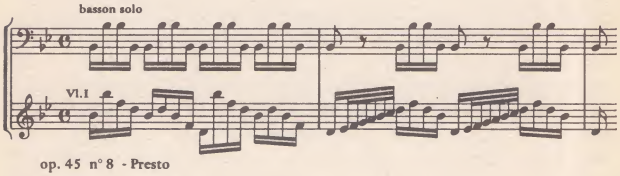
Il est encore plus difficile d'identifier les nombreuses interférences thématiques qui se multiplient entre les concertos, sonates ou *sinfonie*. Ces emprunts que Vivaldi fait à lui-même peuvent être provoqués par plusieurs motifs : la précipitation avec laquelle il compose ; la nécessité de livrer rapidement un concerto ; le désir de transposer un thème, d'en changer l'instrumentation, de le confier à un autre soliste, etc. Ainsi, le mouvement lent du concerto Ripieno en *ré* majeur *RV* 126 se retrouve dans l'andante du concerto en *sol* mineur *RV* 153 ; le second mouvement du concerto pour violon *RV* 772 dans le concerto pour violon *RV* 224*a* et le troisième mouvement du même concerto (*RV* 772) dans le concerto *RV* 205. Les deux mouvements vifs du concerto pour orchestre à cordes *RV* 111 apparaissent dans l'ouverture de l'opéra *Il Giustino* et le mouvement lent se confond avec la Sinfonia de *La Verità in cimento*. Un thème initial commun sert au concerto en *ré* mineur pour basson *RV* 481 et au concerto pour violoncelle *RV* 406 également en *ré* mineur ; quant au thème initial du premier tutti du concerto en *si* bémol majeur pour violon *RV* 370, il est presque identique à celui de la Sinfonia de l'opéra *Ottone in villa*.



ex. 2

Une dernière source d'inspiration est la musique elle-même. Nous entendons désigner, par ce terme, tous les thèmes construits à partir des éléments de l'écriture musicale tels que la gamme, l'arpège, les intervalles, les notes fondamentales. Il suffit de parcourir les concertos pour rencontrer, presque dans tous, ces thèmes simplifiés à l'extrême utilisant l'accord parfait arpégé, la répétition de la Tonique et

de la Dominante ou un battement d'octave. Vivaldi manie ce matériel avec une maîtrise très personnelle et réussit à inventer de nombreuses solutions à partir d'éléments aussi simples : Kolneder a dénombré, par exemple, quatorze variantes dans la manière de présenter les arpèges et l'on ne peut qu'admirer la synthèse des arpèges, gammes et octaves dans le second mouvement (Presto) du concerto op. 45 n° 8 *(La Notte)*, destinée à retracer une évocation particulièrement suggestive des « Fantasmi » nocturnes.



op. 45 n° 8 - Presto

ex. 3

Enfin, on remarquera l'importance accordée par Vivaldi à l'imitation — par les violons — de certains instruments et de la trompette en particulier (concerto pour violon *RV* 231). Cette facilité avec laquelle il pouvait passer d'un instrument à l'autre avec le même thème lui donnait l'occasion de jouer avec les divers coloris d'une palette instrumentale assez riche pour l'époque. Cependant, grâce à sa connaissance profonde des instruments et de leurs possibilités, jamais ses thèmes ne seront utilisés à tort ; ils feront toujours ressortir les qualités de l'instrument auquel ils sont destinés. Cette remarque est également valable pour la mélodie qui respecte la personnalité du soliste pour lequel elle a été composée ou transformée. Expressive à la flûte, elle est technique au violon, brillante à la trompette, descriptive au cor, tendre à la viole, virtuose à la flûte à bec.

II. — La mélodie

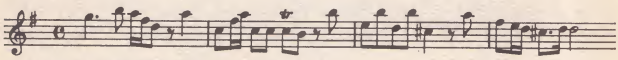
La mélodie de Vivaldi, en continuelle évolution, témoigne d'une volonté de recherche liée aux grands événements de l'histoire musicale. A la fois prêtre et musicien, professeur et virtuose, il assiste pendant le dernier quart du XVII[e] siècle, à une série de transformations plus ou moins rapides : pénétration toujours plus profonde du monde profane à l'église ; abandon progressif du style ancien hérité de Palestrina au profit de la monodie ; importance croissante accordée à l'opéra et à ses protagonistes ; naissance du soliste instrumental virtuose favorisée par le perfectionnement technique des instruments. L'apparition du violoncelle, l'anoblissement du répertoire pour hautbois, cor ou flûte facilitent l'éclosion d'une mélodie qui arrivera à se détacher des formules consacrées par l'usage.

Doit-on, au sujet de Vivaldi, parler de formules et de motifs mélodiques ? Oui, si l'on se laisse influencer par la multitude de thèmes construits à partir de gammes, d'arpèges ou d'accords. Pour Talbot, la mélodie de Vivaldi « n'est pas une entité organique mais un arrangement provisoire de formules ». Cependant son imagination se joue d'elles ; il les transforme en exploitant tous les moyens à sa disposition : augmentation, diminution, variations ornementales ou rythmiques, transposition ou instrumentation diverse. Seule, la méthode d'écriture semble peu variée et la mélodie s'inscrit sur les notes clefs de la tonalité — Tonique, Dominante — et s'articule sur la forme cadentielle : Tonique, Sous-Dominante, Dominante, Tonique.

1. **Les caractéristiques.** — Elle possède une personnalité due au mélange de qualités didactiques et d'interprète-virtuose que l'on retrouve dans tous les concertos. Elle est sujette à une certaine évolution depuis les mélodies très simples de l'*Estro Armonico* : dans le mouvement lent de l'op. III n° 3, le violon soliste alterne, presque mesure par mesure, avec l'orchestre et développe les accords exposés par le tutti.

Dans le mouvement lent de l'op. III n° 5, le violon principal, simplement accompagné par les premiers et seconds violons et les altos, déroule sur un fond d'accords une mélodie ornée, improvisée sur les notes clefs de *la* majeur.

Cette simplicité se poursuit encore avec *La Stravaganza*, mais Vivaldi prend de plus en plus conscience des possibilités techniques offertes par les instruments ; il acquiert plus de « métier » et les formules deviennent alors un moyen descriptif par excellence : que l'on pense aux *Quatre Saisons* ou à *La Tempesta di mare* dont la mélodie du premier mouvement n'est faite que de notes répétées, de gammes, d'arpèges et d'accords brisés. Mais à côté de ces motifs, qui marqueront tout le XVIII^e^ siècle, de belles mélodies originales surgissent comme dans le concerto *Per la Solennità della lingua di San Antonio* : un largo de dix mesures pour violon solo et basse continue.



Concerto pour violon RV 211 - Largo

ex. 4

Toutes les mélodies de Vivaldi sont reconnaissables grâce à deux signes particuliers : l'ampleur du dessin et une prédilection pour les grands intervalles. Il aimait aussi se servir du contraste entre les modes pour personnaliser un chant : entre le majeur et le mineur ; entre les différents modes mineurs avec une utilisation peu commune de ceux-ci (on trouve, par exemple, les sixième et septième degrés du mineur mélodique abaissés dans une phrase ascendante et élevés dans une phrase descendante). Ces contrastes sont encore renforcés par l'emploi d'intervalles peu usités au début du XVIII^e^ siècle tel que la seconde augmentée et par le jeu des modulations dans les mou-

vements lents dont on trouvera de beaux exemples dans les concertos 5, 7 et 8 de l'op. IV. Enfin, pour rendre un mouvement lent encore plus expressif, il utilise volontiers le mode mineur, mais il ne se sert que rarement des possibilités offertes par le chromatisme.

2. **Les influences : le chant et le rythme.** — Vivaldi connaissait à merveille les ressources de la voix humaine et ses relations avec Anna Giraud l'incitent à amplifier ses recherches mélodiques comme le prouvent certains mouvements lents, modèles classiques d'*arioso*, apparaissant déjà dans les op. III et IV. Pensons à l'op. IV n° 5 où le largo de dix-huit mesures est entièrement confié au violon solo avec basse continue : exemple parfait d'un adagio de concerto tout aussi pathétique et passionné que le plus passionné des airs de l'opéra vénitien. Vivaldi se laisse entraîner en même temps par la fantaisie des Napolitains, la passion et la grandeur majestueuse des Vénitiens et par la rigueur de composition des opéras italiens. Un mouvement lent pourra, par conséquent, se présenter sous trois aspects différents :

a) l'aria pour soliste encadré par les tutti, comme le largo de l'op. IV n° 2 ;
b) l'aria pour soliste avec basse continue, dont nous venons de donner un exemple ;
c) l'aria pour soliste, mais confiée à deux instruments au minimum, comme dans le concerto *RV* 97 où les chants sont partagés entre la viole d'amour et le hautbois.

Si les influences vocales se limitent à enjoliver la mélodie par le truchement de la virtuosité instrumentale, les procédés théâtraux sont au contraire assez nombreux et affectent aussi bien la mélodie que la thématique ou la forme.

L'un des premiers consiste à introduire un concerto par une série d'accords (op. III n° 2) selon la coutume des ouvertures et des *sinfonie* précédant les opéras ; quelques mesures suffisent ainsi pour créer l'atmosphère de l'œuvre et cet effet permet au soliste de s'imposer directement ; Vivaldi consolidera cette position individualiste en faisant grand usage du contraste entre les ritournelles de l'orchestre et le chant du soliste. Autre procédé dramatique par excellence : les unissons de l'orchestre (premier mouvement de l'op. III n° 5) auxquels nous associerons les silences interrompant la mélodie, les pauses et les points d'orgue introduisant les cadences, traitées elles aussi à la manière des cadences vocales de l'opéra napolitain. L'ornementation, les broderies, qui donnent un air d'improvisation aux mélodies, les traits rapides font aussi partie de cette technique.

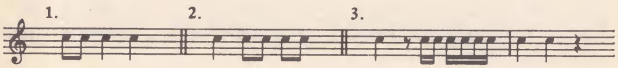
La réunion des deux styles en vigueur à l'époque — polyphonique et monodique — procure à Vivaldi une source inépuisable de variété mélodique dans un même concerto, complétée par la diversité des rythmes qui conditionnent fortement la mélodie. Qu'il s'agisse d'un simple rythme pointé, d'une accentuation rythmique liée à une formule mélodique (gamme ou arpège) ou d'un rythme de danse supportant le chant du soliste telle la sicilienne du largo du concerto op. IV n° 3.

III. — Le rythme

Les rythmes, chez Vivaldi, jaillissent d'une manière spontanée et personnelle qui évoque immédiatement le nom de leur auteur. Très caractéristiques, ils nous obligent à nous interroger sur leur origine. Sont-ils nés d'un conflit entre la danse et la virtuosité technique instrumentale ou bien d'une osmose entre la chorégraphie et le violon ? Les dernières études sur le style de Vivaldi (Kolneder en particulier) et les recherches de la danseuse Eva Campianu ont mis en évidence un certain nombre de danses qui apparaissent dans l'*Estro Armonico*, *La Stravaganza* et le concerto pour deux mandolines : marche, menuet, passepied, bourrée, gavotte, rigaudon, forlane et gigue font que la plupart des concertos sont construits sur les mouvements du corps humain. Cette thèse récente, également liée à l'aspect descriptif du rythme vivaldien,

confirme l'équation que nous venons de suggérer : Vivaldi (rythme) = danse (chorégraphie) + violon (virtuosité).

La diversité des combinaisons rythmiques constitue le côté italien de la musique de Vivaldi : les différentes valeurs de chaque voix de l'ensemble s'opposent pour mieux se fondre dans un contraste voulu et savamment étudié, chaque partie conservant ainsi son autonomie ; mais il n'est pas rare que celle-ci se présente sous une forme « obstinée » particulièrement caractéristique. Il s'agit alors presque d'un jeu auquel se livre le compositeur ; avec relativement peu de moyens, il réussit à donner l'illusion de la variété et, souvent, à créer des thèmes descriptifs comme dans le concerto op. VIII n° 10 *(La Chasse)* où trois combinaisons établissent dès le début une atmosphère d'appels et d'invitation au divertissement :



op. VIII n° 10

ex. 5

Une étude du rythme vivaldien doit encore tenir compte d'une nette prédilection pour la syncope et le contretemps dont nous trouvons des exemples à chaque page. La syncope transforme un nombre considérable de mélodies, mais si Vivaldi en profite et l'exploite aussi bien au chant qu'à l'accompagnement, elle ne semble pas avoir un but précis ; elle peut être triste ou gaie, hésitante ou résolue selon le contexte dans lequel elle est employée. Il en est de même pour le contretemps son frère jumeau, proche d'une autre habitude de Vivaldi notée par Pincherle : l'alliance entre le binaire et le ternaire dans une mesure à 4/4 provoquant un certain « flou » rythmique et laissant

supposer une audacieuse indifférence par rapport à la barre de mesure.

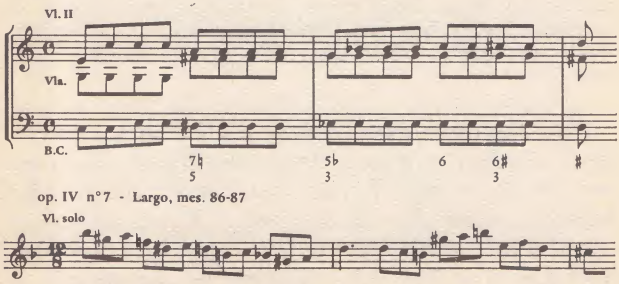
Deux rythmes restent encore à signaler. Le premier, emprunté à la France : le rythme de l'ouverture à la française, spécifiquement indiqué par l'auteur en tête de quelques partitions par les mots « alla francese », et le rythme dit « lombard », « double croche - croche pointée », qu'il contribuera à remettre à la mode. Quantz écrit « qu'il est un de ceux qui ont inventé le goût qu'on appelle le goût de la Lombardie, lequel consiste en ce que quelquefois de deux ou trois courtes notes on fait très courte celle qui vient au frapper, et que l'on met un point derrière celle qui passe. Ce goût a pris son commencement environ vers l'année 1722. Mais quelques caractères de ce style font connaître qu'il semble avoir de la ressemblance avec la musique d'Ecosse ». En fait, ce qui apparaissait nouveau était l'usage qu'en faisait Vivaldi, aussi bien dans sa musique vocale que dans ses compositions instrumentales.

IV. — **Harmonie et contrepoint**

Que représentait le langage de Vivaldi pour ses contemporains ? En quoi pouvait-il leur sembler traditionaliste ou moderne ? On possède plusieurs relations de critiques de l'époque concernant les réactions du public devant la ligne mélodique de la basse, jugée trop simple et trop monotone même par Quantz (mais elle lui permettait de développer sans problèmes le chant des solistes) ; devant un nouveau contrepoint rejetant les règles traditionnelles et attaché aux principes de l'Aria, ce qui fit écrire à Charles Avison (*Essay on Musical Expression*, Londres, 1752) que les compositions de Vivaldi, auquel il ajoutait Tessarini, Alberti et Locatelli, « manquaient également de variété harmonique et de véritable invention ». Tout le

monde ne partageait pas cet avis et un professeur de musique à Oxford, William Hayes, publia un an plus tard (et anonymement) des *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*. Selon lui, le concerto op. III n° 11 nous donne un bel exemple de composition rigoureuse. Dans ce concerto, dit-il, « il existe une fugue dont les principaux sujets sont bien inventés, bien conduits, l'ensemble étant parfaitement diversifié avec des artifices remarquables, et une harmonie pleine et complète ».

Cette harmonie « moderne » obéissait aux nouvelles lois expérimentées depuis les années 1680, concernant le dualisme tonal — majeur, mineur — que Vivaldi porta à sa plus parfaite expression. Cette « vigueur du sentiment tonal » se caractérise par l'insistance de la formule Tonique-Dominante à la basse (à la manière des *Sinfonie* de Torelli) et par ces quelques mouvements lents réduits à peu de mesures entre deux allegros : quelques accords plaqués *(Concerto Madrigalesco)* ou une cadence pour soliste (concerto *Per la Solennità della lingua di San Antonio*). Insistons sur l'importance des modulations d'une audace parfois étonnante. On passe d'une enharmonie remarquable dans le largo de l'op. IV n° 7 à un dessin mélodique tourmenté dans le premier allegro de l'op. IV n° 8 :



ex. 6

suivi d'un adagio où le clavecin déroule ses arpèges aux modulations complexes. Le développement d'une idée par le truchement d'une marche harmonique est également très fréquent et peut être conduit d'une manière parfois fort insolite : une succession d'accords de septième dans le premier allegro du concerto op. III n° 7.

L'un des éléments les plus significatifs de l'écriture de Vivaldi est la facilité avec laquelle il marie l'écriture polyphonique et l'harmonie verticale, passant sans difficultés d'une succession d'accords à une série d'imitations. Pour lui, l'écriture musicale est une et indivisible, au service de l'invention mélodique. Il n'hésite pas à reprendre la substance harmonique d'une composition pour la transplanter dans une autre : du concerto pour violon *RV* 229 (second et troisième mouvement) dans la sonate pour violon *RV* 755 ; du *Concerto Madrigalesco* (introduction) dans le *Kyrie* en double chœur *RV* 587 (premier mouvement), dans le *Magnificat RV* 610 et dans le concerto pour basson *RV* 491 ; du concerto pour violon *RV* 248 à la sérénade *RV* 687 *Gloria e Himeneo*. L'originalité harmonique de l'ensemble des compositions réside donc davantage dans la manière de traiter les dissonances et dans l'introduction d'accords peu usités à l'époque. Les dissonances semblent souvent naître d'une façon absolument naturelle, provoquées par la technique des instruments ou par l'emploi de formules de basse extrêmement simplifiées, facilitant la création de heurts (entre les différentes parties et la basse) ne se résolvant pas toujours d'une manière réglementaire. Une résolution peut avoir lieu à une partie différente, être transportée à une autre octave ou bien anticiper d'une partie à l'autre sans critères bien déterminés sauf celui de la ligne mélodique et de son chant. Quant aux accords, nous relevons fréquemment des septièmes et des neuvièmes traitées avec une grande liberté ainsi que des dissonances telles que la treizième ou la onzième.

Par définition, le contrepoint est l'art de savoir élaborer et réunir plusieurs lignes mélodiques ; il exigerait une étude approfondie chez Vivaldi, même si les dernières recherches de Kolneder, Ryom et Talbot ont déjà précisé plusieurs points importants : son attitude devant la fugue, les éléments du contrepoint et la technique vivaldienne du fugato. Une première

constatation remontant à Pincherle apparaît évidente avec la plus élémentaire des analyses : l'opposition du tutti fugué et du solo homophone est le moyen idéal, pour Vivaldi, de varier la construction de ses concertos. Il lui arrive même de bâtir des ritournelles sur le modèle d'une exposition de fugue ainsi qu'en témoigne le concerto pour violon en *sol* mineur *RV* 319 où la succession des entrées forme la ritournelle. En règle générale, les fugues de Vivaldi sont écrites à la perfection ; c'est, pour lui, une technique absolument naturelle portée sur le résultat sonore de l'édifice plus que sur le jeu intellectuel du contrepoint et qui lui permet d'obtenir des coloris que l'on ne trouve pas chez Bach en n'utilisant qu'une certaine partie des éléments : augmentation, diminution, inversion du sujet, exposition séparée et combinaisons successives des divers sujets sont (pour Talbot) les principes qui l'intéressent, avec une tendance marquée pour le double et le triple contrepoint. Cette technique est pourtant restrictive et l'oblige à demeurer dans les limites d'un style fugué dont on trouve de nombreux exemples dans l'op. III. Un style à base d'imitations, qu'il sait enjoliver avec des harmonies modernes en introduisant des septièmes ou des neuvièmes, mais qui l'empêche de se trouver à l'aise dans les développements d'une grande fugue, trop scolastique pour lui. Un style, renforcé par son goût pour les mouvements parallèles, qui le porte à commettre des erreurs d'écriture telles que des quintes ou des octaves successives entre les différentes parties.

L'imitation et la répétition de motifs obstinés ne sont pas l'apanage de Vivaldi ; il est facile de les compter parmi les expédients habituels du style fugué au début du XVIII^e^ siècle, mais il lui appartient de les rendre vivants par un savant mélange de mélodie et de rythme contrastés qui ne l'empêche pas de réuti-

liser quelques-unes de ses propres fugues : le troisième mouvement du concerto pour orchestre à cordes en *ré* majeur *RV* 123 est construit sur la fugue du final du *Concerto funebre*. De même, quelques thèmes ressemblent à de véritables formules à la mode au XVIII^e siècle ; prenons l'exemple de celui de la fugue du second allegro de l'op. III n° 11 ; Eleanor Selfridge-Field nous le fait retrouver chez Benedetto Marcello (op. I n° 2) et le signale chez Bach dans le concerto en *do* mineur BWV 981 pour clavecin. Toutefois on ne peut que constater la maîtrise de Vivaldi auteur de la double fugue du second mouvement du *Concerto Madrigalesco*, de la fugue du final de l'op. VIII n° 11, de la fugue de l'ouverture de la seconde partie de *La Sena Festeggiante* : l'une des plus exemplaires de son œuvre.

V. — Les tonalités

Si nous en croyons Quantz, le théoricien du concerto, les rapports de tonalité entre les trois mouvements d'un concerto classique sont très stricts. Selon lui, si l'allegro est dans une tonalité majeure, en *do* majeur par exemple, l'adagio pourra être en *do* mineur, en *mi* mineur, en *fa* majeur, en *sol* majeur ou en *sol* mineur. C'est-à-dire que le compositeur peut utiliser, à son gré, le ton relatif mineur parallèle, la Dominante majeure ou son relatif mineur, la Sous-Dominante majeure ou la Dominante mineure. Au contraire, si l'allegro est en mineur, en *do* mineur par exemple, l'adagio pourra être en *mi* bémol majeur, en *fa* mineur, en *sol* mineur ou en *la* bémol majeur. Ce sont là les successions les plus naturelles, consolidées par le fait que le dernier mouvement doit reprendre la tonalité du premier. Bien que Vivaldi ait été le modèle préféré de notre théoricien, nous allons voir qu'il n'a pas toujours respecté ces règles.

Toutes les analyses des concertos font les mêmes constatations : Vivaldi n'est pas aussi rigoureux que ses contemporains dans le rapport de tonalité entre le premier allegro et le mouvement lent qui ne semble

déterminé ni par la logique ni par les lois de la composition mais par la fantaisie de l'auteur et par la nécessité expressive de ses adagios. D'un autre côté, il se veut débiteur de formes préexistantes et la Suite l'influencera par son plan tonal uniforme. C'est pourquoi nous rencontrons plus d'un tiers des concertos et *sinfonie* avec une même tonalité pour les trois mouvements : le mouvement lent de neuf concertos sur douze de l'op. IX est écrit dans la tonalité principale. Le concerto en *mi* mineur op. IV n° 2 est, quant à lui, le modèle du concerto « monotonal » avec une tonalité mineur initiale, autre caractéristique de Vivaldi. Plus d'un tiers de la production symphonique commence ainsi et deux mouvements lents sur trois sont en mineur. Est-ce à dire qu'il préfère le mineur ? peut-être pas, mais il y tend fortement : sur deux cent trente-neuf concertos pour violon, soixante-neuf sont en mineur ; sur vingt-sept concertos pour violoncelle quatorze sont en mineur ; sur trente-neuf concertos pour basson, dix sont en mineur et sur quinze concertos pour flûte, cinq sont en mineur, proportion qui dénote un intérêt très net pour un mode qui a l'avantage de devenir plus expressif avec certains instruments comme le violoncelle ou la viole d'amour.

Lorsque Vivaldi entend respecter les règles, il utilise pour ses mouvements lents — en ordre décroissant — le ton relatif, la Dominante ou la Sous-Dominante ; mais il lui arrive d'errer complètement et de compliquer la tâche aux musicologues d'aujourd'hui. Un concerto en *ré* majeur pourra avoir un adagio en *fa* majeur ou en *mi* mineur et chacun connaît le célèbre exemple de l'op. X n° 5, en *fa* majeur avec un largo en *sol* mineur qui nous met en présence de la méthode — ou de l'absence de méthode ? — de Vivaldi : le mouvement fut commencé en *fa* majeur, tonalité abandonnée au bout de huit mesures en faveur de *fa* mineur. Mais lorsque l'œuvre fut terminée, il demanda au copiste de transporter ledit adagio un ton plus haut, c'est-à-dire en *sol* mineur.

Vivaldi emploie rarement des tonalités hardies (*do* mineur ou *fa* mineur) et il n'innove pas dans les successions tonales au cours

d'un mouvement de concerto ; il se contente de suivre un plan très classique. Dans l'op. III, la plupart des premiers mouvements décrivent un arc de la Tonique à la Tonique en passant par le relatif et la Dominante ; le troisième mouvement du concerto *per flautino RV* 444 est construit sur cinq tutti respectivement en *do* majeur, *sol* majeur, *mi* mineur, *la* mineur et *do* majeur, les modulations étant amenées par les soli. Il se montre donc plus respectueux des lois dans la construction interne des mouvements que dans leur enchaînement.

Seul un essai de statistique peut être tenté, car la musicologie vivaldienne est une continuelle découverte et, de ce fait, aucun catalogue n'est complet : on va de quatre cent cinquante-sept concertos (Fanna) à quatre cent soixante-dix-huit (Talbot) et cinq cent vingt et un (Ryom) alors que Pincherle en avait recensé quatre cent quarante-sept.

a) *Tonalités employées par Vivaldi*, en ordre décroissant : *do* majeur (84), *ré* majeur (67), *fa* majeur (61), *si* bémol majeur (53), *sol* mineur (44), *sol* majeur (41), *ré* mineur (31), *la* majeur (31), *la* mineur (25), *do* mineur (19), *mi* mineur (18), *mi* bémol majeur (16), *mi* majeur (13), *si* mineur (11), *fa* mineur (2).

b) *Tonalités préférées par instrument.* — Sur deux cent trente-neuf concertos pour violon (y compris les incomplets et les perdus) : *ré* majeur (36), *do* majeur (28), *si* bémol majeur (27), *sol* mineur (21), *la* majeur (20), *sol* majeur (18), *fa* majeur (17), *ré* mineur (15), *mi* bémol majeur (13), *mi* majeur (11), *mi* mineur (10), *do* mineur (9), *si* mineur (8), *la* mineur (5), *fa* mineur (1).

Sur vingt-sept concertos pour violoncelle : *la* mineur (5), *fa* majeur (3), *ré* mineur (3), *do* majeur (3), *sol* majeur (3), *ré* majeur (2), *do* mineur (2), *sol* mineur (2), *mi* bémol majeur (1), *si* bémol majeur (1), *mi* mineur (1), *si* mineur (1).

Sur sept concertos pour viole d'amour : *ré* mineur (4), *ré* majeur (1), *la* majeur (1), *la* mineur (1).

Sur trente-neuf concertos pour basson : *do* majeur (14), *fa* majeur (7), *la* mineur (4), *si* bémol majeur (4), *sol* majeur (3), *sol* mineur (2), *ré* mineur (2), *mi* bémol majeur (1), *mi* mineur (1), *do* mineur (1).

Sur vingt concertos pour hautbois : *do* majeur (7), *fa* majeur (4), *la* mineur (3), *sol* mineur (2), *si* bémol majeur (2), *ré* majeur (1), *ré* mineur (1).

Sur quinze concertos pour flûte : *ré* majeur (4), *sol* majeur (4), *fa* majeur (2), *mi* mineur (3), *sol* mineur (1), *la* mineur (1).

Quelles leçons pouvons-nous retirer de ces chiffres ? Une leçon de sagesse dans l'emploi des tonalités qui ne dépassent pas quatre dièses et trois bémols en majeur et deux dièses et quatre bémols en mineur ; une leçon scientifique dans le mariage de l'instrument avec la tonalité (*ré* majeur pour le violon, *la* mineur pour le violoncelle, *do* majeur pour le basson et le hautbois) ; une leçon de simplicité : il ne cherche pas à étonner son public qu'il se contentera d'éblouir par sa virtuosité.

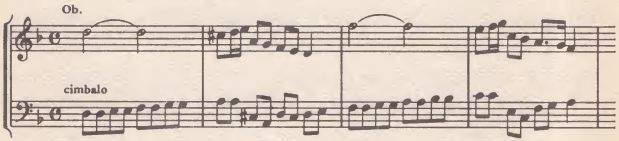
Jusqu'à quel point peut-on rapprocher symboles et tonalités ? La solution n'est pas évidente car on a coutume de lier *ré* majeur avec la gloire, *do* mineur avec le mystère et *mi* majeur avec la joie et l'amour. Quelques concertos confirment cette thèse : le concerto de Noël, *L'Amoroso* et *La Primavera* sont en *mi* majeur ; *Il Sospetto* est en *do* mineur. Mais *L'Inquietudine* est en *ré* majeur. Vivaldi est-il fondamentalement plus descriptif que symbolique ?

VI. — L'accompagnement

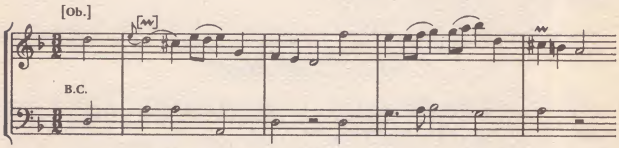
Grande vedette de la musique instrumentale et vocale pendant près de deux siècles (1600-1770), la basse continue était la manière idéale, naturelle, fondamentale de s'exprimer et plusieurs de ses caractéristiques sont liées à cet aspect ; il ne convient donc pas de chercher à les expliquer autrement que par l'habitude et la pratique quotidienne d'une technique. Elle est ainsi toujours chiffrée au point que l'on peut employer indifféremment un terme pour l'autre, sauf chez Vivaldi où le chiffrage est relativement rare. Il se contente des indications essentielles telles que l'accord de septième et ses renversements, quelques accords de sixte et de sixte et quarte, quelques marches harmoniques auxquelles il tient particulièrement ou bien le « TS », *Tasto Solo* (touche seule) lorsqu'il désire que la basse (à l'orgue ou au clavecin) ne soit pas harmonisée.

La basse continue servant de support à toute la construction d'une œuvre s'est appauvrie tout au long du XVII^e siècle jusqu'à perdre presque tout caractère

mélodique au profit d'un rôle rythmique et harmonique élaboré sur les notes fondamentales de la tonalité. Mais appauvrissement ne veut pas dire suppression et bien des exemples de basse à destination mélodique apparaissent dans les concertos : citons, par exemple, la basse du largo de l'op. VIII n° 9, entièrement traitée à l'unisson (un alto, un violoncelle, une contrebasse et un clavecin) sous une mélodie confiée au hautbois et que nous retrouverons esquissée chez un contemporain de Vivaldi, Andrea Stefano Fiorè, maître de chapelle du roi de Sardaigne de 1707 à 1732 :



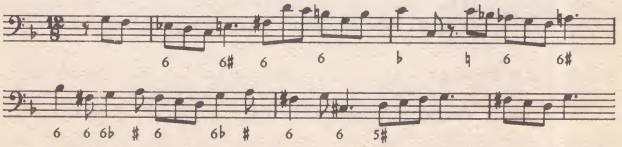
op. VIII n° 9 - Largo



A.S. Fioré - dal mottetto "Ecce nunc" - Largo cantabile e dolce

ex. 7

Un autre exemple de basse mélodique et mouvementée par ses modulations pourrait être extrait du final de l'op. III n° 2 :



op. III n° 2 - Final, mes. 194 à 199

ex. 8

Quels étaient les instruments de la basse continue ? Vivaldi ne les précise jamais ; chacun savait ce qu'il avait à faire en présence d'un concerto et selon sa destination : profane ou religieuse. Des indications ne sont données que lorsqu'il s'agit d'exceptions à la règle, pour ajouter ou retrancher un instrument. Désignée par la clef de *fa*, elle doit être interprétée par plusieurs instruments différents : une basse de clavier (orgue ou clavecin) et une basse d'archet (violoncelle ou contrebasse) à laquelle on peut ajouter, en certaines occasions, un basson. En théorie, l'orgue est destiné aux compositions religieuses alors que le clavecin se réserve les œuvres profanes ; son absence est *toujours* signalée, de même que les interventions du basson que l'on rencontre, par exemple, dans le concerto *Per la Solennità di San Lorenzo* et dans quinze concertos da camera où il renforce le clavecin.

L'absence du clavecin est fort importante. Elle est requise dans le concerto *Al Santo Sepolcro (senza organi o cembali)*, dans le concerto pour violon *Il Riposo (senza cembali sempre)*, dans le larghetto de l'op. III n° 8 et dans le largo intitulé *Il Sonno* du concerto pour basson *La Notte (senza cimbalo)*. Il s'agit de cas particuliers (le repos, le sommeil) où l'instrument serait trop bruyant dans une atmosphère ouatée ; mais il disparaît aussi du canevas de nombreux concertos, par intermittence, dès l'op. III : dans le n° 1, les violons concertants restent seuls pendant les cinq premières mesures et pendant six mesures (10-15) du premier allegro ; le mouvement lent présente un long solo uniquement accompagné par les altos à l'unisson (mesures 105 à 120) et encadré par un tutti à l'unisson. La même technique est utilisée dans le premier allegro de l'op. III n° 2 et le larghetto de l'op. III n° 10, pour quatre violons, est entièrement construit sans clavecin, de même que les mouvements lents des concertos op. III n^{os} 5 et 6. Cette suppression de la basse continue classique (clavecin-violoncelle) apparaît aujourd'hui significative de la recherche accomplie par Vivaldi dans le domaine de l'évolution des formes : il en épuise les ressources, laissant déjà pressentir — dès 1712 — ce que seront les symphonies et les concertos de la fin du siècle.

Les diverses études consacrées à la technique de l'écriture chez Vivaldi ont mis en évidence ses méthodes d'accompagnement du soliste, mais peut-être convient-il de les résumer à nouveau :

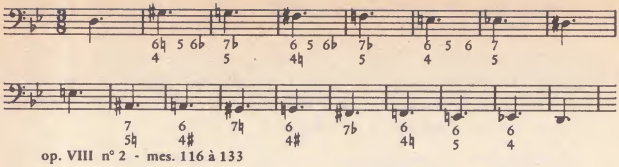
1. **Accompagnement par la basse continue :**

a) absence de la basse continue traditionnelle clavecin-violoncelle ;
b) accompagnement exclusivement confié au clavecin, sans instruments à archet ;
c) emploi très fréquent de la basse continue (clavier et instruments mélodiques, violoncelle et contrebasse) souvent limitée à une simple succession d'accords.

2. **Accompagnement orchestral :**

a) l'accompagnement réalisé par le quatuor est traité de deux manières : soit tous les instruments à l'unisson, dans un rôle de soutien harmonique ; soit un remplissage harmonique exécuté d'une manière individuelle par chacune des quatre parties ;
b) accompagnement confié à l'orchestre au complet avec ou sans clavecin ;
c) quelques motifs uniquement accompagnés par deux violons ou deux altos à l'unisson ; nous relevons alors des indications dans le genre de « I violini suonano il basso senza bassi ».

Souvent harmonique, la basse continue des concertos n'est pas pour autant traitée d'une manière scolastique. Vivaldi lui donne parfois un cachet mélodique original en utilisant le chromatisme lorsqu'il veut évoquer les pleurs, les lamentations du paysan (« il pianto del villanello ») :



op. VIII n° 2 - mes. 116 à 133

ex. 9

Elle devient alors également descriptive, puisqu'elle est seule à accompagner le violon soliste. Dans les accompagnements particulièrement soignés de l'op. IX nous découvrirons un pizzicato à l'unisson dans le numéro 10 et une basse obstinée chromatique dans le numéro 3 alors que celle de la *Sinfonia* en *do* majeur *RV* 114 se retrouve dans le concerto en *si* bémol *RV* 583 pour violon en deux chœurs, nous mettant ainsi en présence d'une basse intitulée « chaconne » dont il aime le rythme modéré et le strict *ostinato*. Mais là où sa fantaisie se montre le plus, c'est dans la manière d'improviser une basse et dans l'utilisation des arpèges.

Lorsque le clavecin est seul avec le — ou les — soliste, il peut être traité de deux façons :

a) extrêmement rigoureuse, harmonique, réduite à une succession d'accords comme dans le second mouvement de l'op. X n° 3 ;
b) livrée au génie inventif de l'accompagnateur.

Dans ce dernier cas, il s'agit d'une réalisation improvisée, signalée au commencement du passage concerné : au début du second sonnet de l'automne (« Dormienti ubriachi », « Dormeurs enivrés ») « il cembalo arpeggia » et pendant quarante-cinq mesures, il évolue à son gré sous les accords de l'orchestre. Dans l'adagio de l'op. IV n° 8 (de la mesure 70 à la mesure 84), Vivaldi laisse l'instrumentiste agir à sa guise, utilisant avec liberté « l'arpeggio con il cembalo ».

Par contre, il lui arrive de se montrer exigeant dans certains accompagnements et de préciser les arpèges dans leur moindre détail, comme dans le célèbre larghetto de l'op. III n° 10 où nous relevons quatre manières différentes d'arpéger un accord : « arpeggio battuto di biscrome », « arpeggio sempre legato come stà »,

« arpeggio sempre sciolto », « arpeggio come stà ». Les indications concernent les liaisons, mais toutes les formes d'arpèges lui sont connues et la basse d'Alberti n'a aucun secret pour lui. Son imagination lui permet une diversité stupéfiante dans ses accompagnements (voir le concerto pour flautino *RV* 445) et seules quelques règles générales veillent à respecter la tradition :

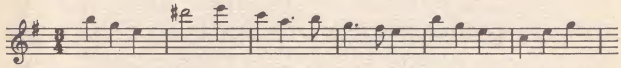
a) violoncelle et contrebasse toujours sous-entendus avec le clavecin dans les ritournelles ;
b) le basson peut renforcer la basse lorsque la partition contient des instruments à vent ;
c) la basse continue est limitée au violoncelle et au clavecin lors des interventions solistes dans les concertos de violon.

VII. — L'ornementation

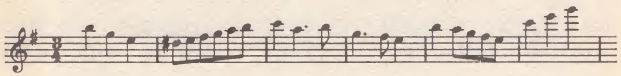
Chez Vivaldi le problème est ardu et les solutions arbitraires à cause d'une absence presque complète de documentation originale : fidèle à la tradition des compositeurs d'opéras, il n'écrit ni les appoggiatures ni les broderies que tout soliste digne de ce nom improvise à chaque exécution, au grand dam de Benedetto Marcello qui se scandalise de voir un premier violon accompagner le castrat ou la prima donna en inventant force arpèges, trilles, broderies variées, plus ou moins adaptées à la situation. Un traité ne suffirait pas à épuiser les ressources de cette ornementation littéralement transportée dans les mouvements lents des concertos. Nous disposons en réalité de trois solutions pour essayer de la comprendre et de la préciser. Tout d'abord, prendre pour référence les airs de l'opéra vénitien (et napolitain) en nous aidant des appréciations contemporaines de Quantz à Marcello. Deuxièmement, suivre les conseils donnés par Geminiani dans son ouvrage sur *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751) et par Tartini dans son *Traité des agréments de la musique* (éd. E. R. Jacobi, Celle-New York, 1961). Dans le domaine musical proprement dit les meilleurs exemples proviennent de la sonate op. V de Corelli et des versions ornées des adagios de Tartini auxquels nous pourrions ajouter l'ornementation écrite de Bach lorsqu'il reprend les concertos de Vivaldi.

La source la plus authentique et la plus sûre, mais aussi la plus rare, demeure Vivaldi lui-même et ses emprunts ; il lui arrive de reprendre un mouvement lent noté de façon schématique pour en donner une version ornée. On connaît, par exemple, une copie

autographe (à Dresde) du concerto pour violon *RV* 314 dont la partition autographe est à Turin ; les différences qui apparaissent dans le mouvement lent font de cette œuvre, selon Ryom, l'un « des très rares documents susceptibles de nous informer de la pratique d'ornementation chez Vivaldi ».



Concerto pour violon RV 314 - second mouvement (Turin)



Concerto pour violon RV 314 - second mouvement (Dresde)

ex. 10

Généralement, Vivaldi écrit la mélodie de ses mouvements lents d'une manière très dépouillée, mais il lui arrive parfois de les réaliser complètement comme dans le largo de l'op. III, n° 5, de pure origine vocale. D'autre part, quelques élèves — Pisendel en particulier — ont noté des exemples d'ornementation pendant les leçons prises avec le maître et l'étude de ces divers documents peut apporter une connaissance approximative du style ornemental vivaldien. Selon Quantz, un virtuose se juge par son talent dans cet art qui peut aussi affecter les allegros, mais très modérément. Vivaldi confirme cette restriction lorsqu'il inscrit les paroles « come stà » en marge d'un final : il faut jouer le mouvement tel qu'il est écrit, sans aucune improvisation.

L'arsenal ornemental vivaldien est celui de tout compositeur de l'époque baroque : petites notes, trilles, traits en fusées, arpèges, appoggiatures, sur un accompagnement réduit afin que l'improvisation ne soit pas gênée ; le rôle de cette ornementation est double : mettre le soliste en valeur et rendre véritables

les passages descriptifs. Prenons l'exemple de l'op. X n° 3 *(Le Chardonneret)* ; le premier solo — sans accompagnement — est « A piacimento », ce qui laisse le flûtiste entièrement libre dans l'exécution de ses gammes et de ses trilles ; les soli successifs, toujours accompagnés succinctement, proposent à chaque fois de nouvelles broderies — batteries, notes répétées, trilles — parfois même en imitations avec les violons pour mieux décrire le babil du chardonneret. Dans le concerto du *Printemps*, le chant des oiseaux est un exemple parfait d'ornementation descriptive écrite, entre les trilles, les mordants, les notes répétées et les traits en fusées.

Soulignons les difficultés d'interprétation provoquées par l'ornementation improvisée. Ne rien ajouter et jouer certaines œuvres telles qu'elles sont écrites dans les manuscrits risque de les rendre ennuyeuses ; mais il faut aussi se méfier des excès contraires et prendre garde à la personnalité de l'instrument soliste : *Le Chardonneret*, par exemple, existe au moins en trois versions différentes et l'une de ces versions, conservée en parties séparées non autographes à Manchester, porte des indications d'instrumentation de la main même de Vivaldi : flûte ou premier violon ; hautbois ou second violon ; violoncelle ou basson ; basse continue. Nous sommes en présence de modifications essentielles, avec deux traditions ornementales se répercutant sur le dessin mélodique, prisonnier d'un goût lié à une nouvelle sensibilité sonore. Le seul point de repère est peut-être la voix humaine, chaque instrument soliste étant formellement traité comme le virtuose du mélodrame.

VIII. — **La virtuosité**

Il est difficile de parler de la virtuosité *chez* Vivaldi sans parler de la virtuosité *de* Vivaldi. L'une ne va pas sans l'autre, car elle concerne au premier chef le violon, étant avant tout une virtuosité « commode », sachant utiliser toutes les facilités de l'instrument : les traits qui tombent sous les doigts, les registres les plus sonores, les accords qui s'appuient sur de pra-

tiques cordes à vide, bref, tout ce qui procure de l'aisance et du brio à une technique fort ingénieuse.

Les doubles cordes et les cadences font partie de cette écriture au même titre que certaines particularités telle que la *scordatura*. Par cet artifice quelque peu tombé en désuétude au XVIII^e siècle, Vivaldi entend modifier l'accord initial du violon et, par conséquent, les possibilités techniques de l'instrument avec lequel on peut alors exécuter facilement des accords de trois ou quatre sons au moyen des cordes à vide. Prenons l'exemple précis du concerto en *si* bémol à deux chœurs « con violino discordato » ; la quatrième corde étant haussée d'une tierce mineure devient un *si* bémol, ce qui permet à l'auteur d'employer sans complications le *si* bémol comme pédale pour les arpèges et adoucit considérablement le timbre de l'instrument. Vivaldi utilise plusieurs fois ce procédé : dans deux concertos de l'op. IX (n^os 6 et 12) et dans le concerto en *la* majeur *RV* 343. Un autre aspect de la virtuosité de Vivaldi consiste à transformer la sonorité de son instrument en lui demandant d'en imiter un autre : dans les concertos *RV* 221 et 311 il veut un violon « in tromba » et dans le concerto *RV* 313, un violon « in tromba marina » qui pose encore des problèmes à la musicologie vivaldienne, car l'imitation était certainement obtenue par le truchement d'une sorte de sourdine sans que l'on en sache la conformation exacte.

La technique des doubles cordes est employée pour imiter une sonorité de fanfare ou un chant accompagné, mais le moyen idéal — et moderne — qui permet à Vivaldi de résumer ses prouesses demeure la cadence. C'est avec lui qu'elle acquiert sa véritable et double physionomie : la présentation et l'élaboration virtuose des motifs caractéristiques du concerto et la préparation harmonique de l'entrée de la dernière

ritournelle. Elle est généralement située à la fin du dernier solo, lorsque Vivaldi signale « Qui si ferma a piacimento » (ici, l'on s'arrête à volonté) ; qu'elle soit écrite ou improvisée, elle donne un intérêt exceptionnel à ce passage où l'auteur déploie toutes les armes de son génie inventif. Selon l'expression de Kolneder, il écrit des « cadences cycliques » construites avec le matériel thématique du mouvement concerné, généralement dans la tonalité de l'œuvre ; elles sont, évidemment, sans accompagnement et font partie intrinsèque du concerto.

Pisendel nous en a transmis plusieurs ; deux lui sont consacrées (*RV* 219 et 340) et neuf au total nous sont parvenues en manuscrit autographe. Parmi les plus intéressantes, nous retiendrons celle du concerto *Per la Santissima Assontione di Maria Vergine*, à deux chœurs *RV* 581, celle du concerto pour deux violons *RV* 507, celle du concerto *RV* 583 à deux chœurs avec « violino discordato » où, pendant trente-six mesures, le soliste exécute des motifs en doubles cordes de réalisation plutôt délicate ; celle, enfin, du concerto *RV* 212 *Per la Solennità della lingua di San Antonio*, exemple précoce (1712) d'un concerto pour soliste où le violon interprète deux cadences : la première, de vingt mesures (28 à 48), après le premier tutti du premier mouvement ; la seconde, terminale, de quarante mesures (245 à 285). L'une et l'autre sans accompagnement, en *ré* majeur, avec force arpèges, bariolage, brisures, broderies et doubles cordes.

CHAPITRE III

L'ORCHESTRATION

Notre notion de l'orchestre moderne rend malaisée la compréhension de celui-ci tel qu'il était conçu à la fin du XVII^e siècle. Doit-on parler d'orchestre ? Oui, mais il faut savoir que son organisation, en tant qu'institution, remonte à peu près aux années 1660-1670 et qu'elle fut l'œuvre de la plupart des maîtres de chapelle de l'époque. Nous ne parlons ici que de l'Italie et nous assistons, dans ce pays, à l'éclosion de nombreux orchestres attachés soit aux Cours princières des Savoie, des Este et des Gonzague, soit aux cathédrales (Rome, Milan, Turin, Bologne, Venise, etc.), soit encore aux théâtres (à Venise en particulier). Peu à peu l'idée de l'orchestre moderne fera son chemin à partir d'habitudes et de traditions à la fois hétérogènes et nationales. Une synthèse de ces diverses coutumes éclairerait singulièrement les origines de l'orchestre, mais nous nous contenterons de confronter la situation à Turin et à Venise.

Dans la capitale des États de Savoie, nous assistons à une continuelle évolution institutionnelle jusqu'en 1672, date à laquelle Charles-Emmanuel II créa la Bande des violons, composée de vingt-trois violons et d'un théorbe, complétée par les chanteurs de la Chambre et par deux chanteuses. Nous arrivons, en 1674, à un effectif de trente musiciens après de nombreuses transformations : disparition des trombones de la Chapelle vers 1648 ; du Cabinet français vers 1664 ; du luthiste remplacé par le théorbe

vers 1670. En 1682, c'est l'apparition officielle de la musique de l'Ecurie ; en 1695 le violoncelle entre à l'orchestre de la Chambre et en 1707 les chanteurs et les instrumentistes sont réunis sous le titre de « Cappella ». A notre connaissance, le duc de Savoie ne limita jamais l'effectif de son orchestre qui atteignit quarante-neuf musiciens en 1689 et qui pouvait presque se dédoubler lorsque des cérémonies l'exigeaient : en 1675, aux funérailles de Charles-Emmanuel II, soixante-dix musiciens assurèrent le service musical encore plus solennel en 1724, aux obsèques de Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours : quatre-vingt-dix exécutants.

Quelle était, parallèlement, la situation à Venise ? L'orchestre principal se confondait avec celui de la basilique Saint-Marc dont la fondation remontait aux environs de 1568 ; on a beaucoup écrit sur son histoire et si tout n'a pas encore été dit on connaît bien son rôle dans le développement de la musique à deux chœurs, l'influence des Gabrieli, celle de Monteverdi et de Legrenzi. En 1685 il fut réorganisé et porté au nombre de trente-quatre éléments, chiffre qui ne devait pas être dépassé, selon les règlements ; relativement stable (il sera à peine de trente-cinq instrumentistes en 1766 avec Galuppi), il fait appel — comme à Turin — à des musiciens « extraordinaires » venus de l'extérieur lors des fêtes solennelles. Notons quelques modifications : en 1689, on ajouta une trompette, un alto et une viole d'amour ; le cornet disparut en 1714, le trombone en 1732 et le théorbe en 1748.

Vivaldi se trouvait dans les mêmes conditions à la Pietà et l'on aimerait parler des libertés et des contraintes auxquelles il était assujetti. Ces dernières se révèlent une source d'infinie variété, car il fallait tenir compte des instruments disponibles lors du choix des solistes et Vivaldi, comme tous ses contemporains, écrivait ses concertos en fonction de son orchestre, d'une élève ou d'un virtuose de passage. Cette contrainte explique en partie les nombreuses transcriptions des compositeurs et l'obligation faite aux membres d'un orchestre de jouer au moins de deux instruments : un hautboïste doit savoir se servir d'une flûte !

Qu'est-ce que l'orchestre de Vivaldi ? Pour Pincherle, Vivaldi emploie tous les éléments classiques plus le luth, le théorbe, la mandoline, la viole d'amour et moins la batterie. Pour Ryom, il est victime d'une erreur courante qui consiste à définir son orchestre comme « étant composé d'une assez grande quantité d'instruments à archet et à vent, réunis et combinés des manières les plus variées ». Mais il est évident

que l'ensemble normal, fondamental, est à quatre parties : violons I et II, altos et basse, celle-ci pouvant être réduite jusqu'à ne plus comporter que la basse continue ou augmentée jusqu'à devenir un orchestre. Une question se pose assez fréquemment : l'instrumentation signalée par le compositeur est-elle exacte ou obéit-il à la coutume de l'époque, vérifiée à Turin dans les partitions de Andrea Stefano Fiorè ? Les instruments tels que flûte, hautbois ou basson faisaient automatiquement partie de l'orchestre et l'on ne découvre leur existence que par des annotations liées à une volonté précise de l'auteur : « senza oboe », « fagotti soli », « flauto solo ». Serait-ce la raison (une simple précision donc) pour laquelle Pisendel ajouta flûtes, hautbois, cors et bassons aux concertos et *sinfonie* conservés à Dresde ? Ou bien ces œuvres étaient-elles originalement conçues pour orchestre à cordes et Pisendel se trouva-t-il obligé de les adapter à l'orchestre de l'électeur de Saxe ? Ces concertos ne sont effectivement que des copies de ceux conservés à Turin. En réalité lorsque Vivaldi prend la peine de dédier un concerto à l'électeur de Saxe (*RV* 576) ou à l'orchestre de Dresde (*RV* 577), il écrit pour plusieurs instruments qu'il précise : violon, hautbois soliste, deux hautbois, deux flûtes à bec, basson et orchestre à cordes pour le *RV* 576 et violon, deux hautbois, deux flûtes à bec, basson et orchestre à cordes pour le *RV* 577. Apparemment, l'orchestre à cordes tient le rôle de l'accompagnateur, mais il a, pour Vivaldi, un rôle important dans l'établissement du style concertant tel qu'il le conçoit : théâtral, avec opposition du soliste même si celui-ci doit généralement participer à l'exécution des tutti.

Une autre recherche préoccupe beaucoup Vivaldi : celle du timbre sonore de chaque instrument, de la richesse et de la variété de l'orchestre. Elle nous vaut des associations telles que violons

en trompette marine, mandolines, chalumeaux, théorbes, violoncelle, flûtes à bec et trompettes ou bien encore, dans le *Concerto funebre*, violon, hautbois, chalumeau et trois violes à l'anglaise. Un exemple bien connu (étranger au concerto) est celui de l'oratorio *Judith triomphans* (1716) où Vivaldi marie, entre autres, les théorbes et le clavecin, le chalumeau et les violons, les mandolines et les violons pizzicati, le hautbois et l'orgue, le tout avec des intentions descriptives évidentes. Rapidement, à la suite de Torelli, sa technique de l'écriture acquiert un caractère dramatique en même temps qu'elle gagne en simplicité ; il se distingue de ses prédécesseurs par une orchestration moins touffue, utilisant le procédé du redoublement des parties à l'unisson, réduisant le nombre des instruments parfois jusqu'à un seul soliste avec basse continue, allant même jusqu'à éliminer cette dernière en confiant l'accompagnement aux altos ou aux violons. Le quatuor orchestral dépend simplement du violon, mais le souci de la perfection conduit Vivaldi à l'enrichir par des effets de sourdine ou de pizzicato, par le double chœur (emprunté à l'église) ou l'écho (origine théâtrale) qui marquent un chapitre important dans l'histoire de l'orchestration.

I. — Instruments rares instruments mystérieux

Malgré les recherches de la musicologie vivaldienne, un certain nombre d'instruments demeurent encore mystérieux sous les noms de *viole all'inglese*, *flautino*, *clarinet*, *salmoè* et *trombon da caccia*. Nous n'entendons pas, ici, trancher la question et résoudre les problèmes ; simplement, nous exposerons les opinions diverses et les résultats des dernières discussions.

Les violes à l'anglaise sont utilisées à plusieurs reprises : dans l'oratorio *Judith triomphans*, dans l'opéra *L'Incoronazione di Dario* et dans deux concertos, *RV* 555 et 579. Talbot signale également que Vivaldi devait réécrire le concerto *RV* 544, originalement pour violon et violoncelle, en choisissant deux violes à l'anglaise comme instrument soliste et sans changer les notes. Des trois violes du *Concerto funebre* (*RV* 579), deux sont écrites en clef de *sol* et une en clef de *fa* ;

pour Pincherle il s'agirait d'un « ensemble de violes ordinaires de formats différents, soprano, alto, ténor, basse, constituant une famille instrumentale homogène et complète, que les Britanniques affectionnaient ». Pour E. Selfridge-Field, les violes à l'anglaise seraient de la famille des violes d'amour mais traitées à la manière des violes de gambe.

Vivaldi écrivit trois concertos pour *Flautino* : deux en *do* majeur (*RV* 443 et 444) et un en *la* mineur (*RV* 445). L'écriture (une très grande virtuosité) et l'extension de l'instrument font penser à une flûte à bec soprano bien plus qu'à l'ottavino (dont l'existence ne remonte guère qu'à la moitié du XVIII[e] siècle) ou au flageolet qu'il désigne toujours par les termes « flasolet » ou « flasoletto ». Le *Flautino* apparaît encore dans quelques mélodrames, en particulier dans un air de *La Verità in cimento* (instrument obligé avec le « flauto grosso ») et dans un air de *Tito Manlio* avec deux « flauti grossi ».

De l'avis presque général, la *clarinet* de Vivaldi se confond avec la clarinette telle qu'elle fut connue dès 1716, après les perfectionnements apportés par Johann Christoph Denner. Lebermann devait évoquer la précocité expérimentale de l'instrument à cette date pour suggérer l'utilisation des *clarini* (c'est-à-dire des trompettes aiguës), mais pour Kolneder comme pour Pincherle, il s'agit bel et bien de la clarinette. Pour Pincherle, Vivaldi serait même le premier compositeur à l'employer comme instrument d'orchestre. Il écrivit pour elle deux concertos : pour deux clarinettes, deux hautbois et instruments. Dans le concerto pour la solennité de Saint-Laurent, deux clarinettes *(claren)* dialoguent avec deux hautbois, deux flûtes, deux violons de concert, deux violons de *ripieno*, alto, basse et basson ; l'écriture est extrêmement virtuose : les traits rapides, semblables à ceux des concertos pour hautbois, exigent un très haut niveau technique des clarinettistes et ce style aussi bien que le terme *claren* favorisent les disputes entre les musicologues-philologues et les interprètes-musicologues.

Les *salmo* (ou *salmoè*), présents dans cinq compositions, sont toujours utilisés par deux et exécutent une basse écrite en clef de *fa*. Leur identification est encore assez embarrassante : objet de subtiles controverses de la part des musicologues alors que les experts d'instruments anciens ne voient aucune diffi-

culté à traduire *salmò* par chalumeau. Talbot, dans un récent article sur ce sujet, fait le point de toutes les discussions (Pincherle, Owen, Kroll, Ephrikian, Becker, Malipiero, Van der Meer, Selfridge-Field, *Dictionnaire Ricordi*) et conclut en faveur du chalumeau, tenant compte de plusieurs éléments tel que l'ouvrage de F. Bonanni, *Il Gabinetto Armonico* (1722) où sont décrits deux modèles de chalumeaux : l'un d'eux correspond exactement à celui de l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot. La Pietà se procure, en 1706, quelques « salamuri » et « salamoni per choro » (ou « instrumenti salmo per coro ») qui ne sont autres que des *salmò* ou chalumeaux dont Vivaldi semble aimer la sonorité un peu étrange qui se marie si bien avec les violes à l'anglaise, les cordes, les hautbois, les trompettes et les clavecins du concerto *con molti istromenti RV* 555 ; il l'utilise encore dans le concerto *RV* 558 et dans le *Concerto funebre* ainsi que dans l'oratorio *Judith triomphans*. Le chalumeau peut être traité soit comme instrument obligé avec le hautbois, soit comme renfort à la partie de basse qu'il redouble à l'octave supérieure ou à l'une des deux parties de violon qu'il redouble à l'octave inférieure, soit encore en dialogue ou comme instrument soliste.

Un problème se pose dans le *Concerto funebre* : doit-on mettre la sourdine au chalumeau ? Le titre exact du concerto est : *Concerto funebre con hautbois sordini, salmoè e viola all'inglese. Tutti li violini e violetta sordini. Non però il violino principale.* On sait que Vivaldi reprit le largo initial de l'œuvre dans l'ouverture de *Tito Manlio* (1719) en exigeant la sourdine pour tous les instruments y compris les deux hautbois, les trompettes et les timbales ; seule exception : la basse continue avec basson, violoncelle, contrebasse et clavecin.

Le concerto au titre rébus *SASISPGMDGSMB* est écrit pour violon, deux *trombon da caccia*, deux hautbois et basson et c'est probablement la seule mention de cet instrument dans toute l'œuvre de Vivaldi. S'agit-il d'un trombone ou d'une « tromba da caccia » ? On connaît mal la fonction et le caractère de ces ins-

truments dits « de chasse » au XVIII[e] siècle ; on les rencontrait aussi bien à l'église, qu'au théâtre ou à la musique de l'Ecurie et *trombon da caccia*, *tromba da caccia*, *corni da caccia* sont employés dans les symphonies, dans les concertos et dans les grands motets. Chez Vivaldi, le *trombon da caccia* semble traité comme le cor de chasse, mais ce n'est peut-être qu'une apparence...

II. — **Instruments solistes**

1. **Les cordes frottées.** — A l'exception des concertos pour violon simplement signés « Del Vivaldi », la plupart des instruments solistes apparaissent dans le titre. Paradoxalement, cette absence équivaut à un hommage : le violon est l'instrument préféré de notre vénitien ; Vivaldi l'utilise dans tous ses concertos et lui consacre environ deux cent quarante compositions solistes sans compter les concertos pour deux violons, ceux pour plusieurs violons et ceux pour plusieurs instruments et orchestre à cordes où il domine presque toujours.

Il semble raisonnable de grouper l'œuvre imprimée pour violon en deux périodes :

a) de 1710 à 1720, les op. III, IV, VI et VII ;
b) de 1725 à 1730, les op. VIII, IX, XI et XII.

Les deux recueils les plus célèbres furent, immédiatement, l'op. III (par les transcriptions de Bach) et l'op. VIII (grâce au concerto à programme et aux *Quatre Saisons* en particulier), mais *La Stravaganza* et les op. VI et VII confirment la nouveauté de l'aspect « soliste » : toutes les pages sont conçues pour le violon à l'exception des numéros 1 et 7 de l'op. VII (pour hautbois) ; il est bel et bien le lien principal entre les différents mouvements, l'acteur dramatique traité avec la plus grande liberté. Dans un concerto tel que *Il Proteo ossia il mondo al rovescio*, Vivaldi se divertit au point d'écrire le violon avec les clefs

du violoncelle et vice versa ; il précise que « le violon principal peut jouer les soli du violoncelle et, au contraire, le violoncelle peut jouer les soli du violon » ; quant aux deux derniers volumes — op. XI et XII, publiés sans dédicace en 1729 — ils sont plus intéressants par l'ensemble auquel ils sont destinés que par la technique, cependant extrêmement virtuose, du violon lui-même. Leur titre : « Concerti a Violino principale, violino Primo e Secondo, Alto viola, Organo e Violoncello », établit d'une manière péremptoire l'existence du soliste.

La viole d'amour tient une place relativement importante dans l'œuvre du Prêtre roux. Elle était encore à la mode au début du XVIII^e siècle et appréciée pour sa sonorité délicate et plaisante que Vivaldi aime à réunir avec le luth dans le concerto *RV* 540 en *ré* mineur, avec deux cors dans le *RV* 97 en *fa* majeur où l'on entend également deux hautbois et un basson. Sa technique était très particulière puisqu'elle possédait des cordes résonnant par sympathie avec celles frottées par l'archet ; Vivaldi écrit pour une viole à six cordes (six cordes pour l'archet plus les cordes de résonance) normalement accordée en *ré* mineur et il a soin de préciser, au début du *RV* 393 en *ré* mineur, qu'il s'agit d'une « accordatura senza scordatura » ; cette tonalité est encore confirmée par l'existence de quatre concertos sur sept en *ré* mineur alors que les trois autres en *ré* majeur, en *la* majeur et en *la* mineur exigent un accord de l'instrument. La viole d'amour était généralement considérée comme soliste, accompagnée soit par le quatuor à cordes soit par des instruments à vent avec sourdine, mais une question de « famille » continue de se poser au sujet de ses rapports avec la viole à l'anglaise et ses relations personnelles avec Vivaldi remontent probablement aux années 1690, lorsqu'elle était représentée par Nicolò Urio à l'orchestre de Saint-Marc.

Attiré par la nouveauté, Vivaldi abandonne le *violone* tout de suite après l'op. III pour introduire le violoncelle dans la basse continue et changer la couleur et le timbre de ses accompagnements. Cette nouvelle qualité sonore est d'ailleurs l'un des aspects qui devait l'attirer et le porter vers un instrument dont il sut prévoir l'avenir : ses concertos — non datés —

se situent vraisemblablement entre l'œuvre de Jacchini et celle de Bach et leur évolution stylistique tient compte du perfectionnement de l'instrument. Les premiers numéros sont proches de la suite de danses ou de la sonate à trois ; de style assez archaïque (*RV* 401), ils utilisent surtout les registres moyens et recherchent les motifs mélodiques les plus chantants, le soliste n'étant accompagné, le plus souvent, que par le continuo. La virtuosité prend ses droits au fur et à mesure : brisures sur plusieurs cordes et staccato emprunté à la technique violonistique ainsi que les positions situées de plus en plus fréquemment dans les registres aigus démontrent aisément tout ce que le violoncelle doit au violon ; arpèges et bariolages le conduisent directement sur le chemin des difficultés que nous rencontrerons chez Salvatore Lancetti (des harmoniques d'émission périlleuse) ou chez Boccherini.

Vivaldi écrivit trente-six concertos pour violoncelle soliste ainsi répartis : vingt-sept pour violoncelle solo, un pour deux violoncelles, deux pour deux violons et deux violoncelles, trois pour violon et violoncelle, deux pour deux violons et violoncelle et un pour violon et deux violoncelles. Il existe aussi une version pour violoncelle (*RV* 414) du concerto pour flûte traversière *RV* 438 et Ryom signale une version du concerto *RV* 564 (pour deux violons et deux violoncelles) élaborée d'une manière anonyme (mais probablement par Vivaldi lui-même) pour deux violons, deux hautbois et violoncelle.

Violoncelle et basson font partie des instruments au registre grave ; très employés dans les concertos, ils ont en commun la profondeur des sonorités graves souvent assemblées comme dans le concerto *RV* 409 en *mi* mineur où les onze premières mesures du premier mouvement sont un Adagio pour violoncelle et

basson soli. Les concertos pour violoncelle ne portent aucune dédicace, ce qui a permis aux musicologues d'avancer plusieurs hypothèses quant aux destinataires : le comte Rudolf Franz Eberwein pour un groupe de sept concertos, Giacomo Taneschi, violoncelliste virtuose déjà célèbre en 1706, pour les premières compositions et Antonio Vandini, ami de Tartini et professeur à la Pietà vers 1720, pour les dernières.

Parmi les rares instruments délaissés par Vivaldi, nous rencontrons trois instruments à cordes : l'alto, la contrebasse et le *violone* pour lesquels il n'existe aucun concerto. Cette attitude n'est guère étonnante envers le *violone* ou la contrebasse, mais on est surpris de ne rencontrer l'alto que dans l'orchestre ; pour quelles raisons Vivaldi devait-il l'exclure du rang des solistes ? Il est pourtant présent dans toutes les *Sinfonie* et concertos de l'époque au contraire du *violone*, en voie de disparition, chassé des orchestres de Cour par le violoncelle, relégué auprès des cathédrales où il participe aux processions jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

2. **Les cordes pincées.** — Les cordes pincées complétaient la sonorité de l'orchestre par la délicatesse de leur timbre mis en évidence par quelques concertos de soliste. Peu nombreux, ils sont dédiés à la mandoline, au luth et au théorbe ; seule, la mandoline semble traitée réellement en soliste avec un concerto pour mandoline et orchestre en *do* majeur et un concerto pour deux mandolines et orchestre en *sol* majeur. Le compositeur utilise, selon Claudio Scimone, une mandoline napolitaine à huit cordes groupées deux par deux et accordées comme les quatre cordes du violon ; la basse continue est généralement confiée aux violons et aux altos alors qu'une certaine virtuosité est exigée de la mandoline : notes répétées, gammes rapides, triolets, trémolos font partie de la technique des cordes pincées habilement enrichie par celle du violon et bien représentée dans le premier mouvement du concerto pour deux mandolines. Dans

le concerto en *do* majeur, Vivaldi suggère une imitation aux violons lorsqu'il leur conseille de jouer en pizzicato, mais la plus intéressante des compositions avec cordes pincées est sans conteste le premier des quatre concertos donnés à la Pietà en 1740, en présence du prince électeur de Saxe. Conservé à la Landsbibliotek de Dresde, il est conçu pour deux mandolines, deux théorbes, deux flûtes, deux *salmò*, deux violons *in tromba marina* et violoncelle. Les quatre instruments à cordes pincées dominent nettement les tutti et dialoguent avec bonheur au cours de leurs respectives expositions solistes qui nous permettent de découvrir le théorbe, instrument fort à la mode au XVII^e^ siècle mais en voie de disparition à l'époque de Vivaldi. Semblable au luth — plus grand, avec de nombreuses cordes fixées sur deux manches —, il faisait bien plus souvent partie du continuo que des solistes et était, contrairement au luth, plus apprécié en Italie qu'en France. En dehors de ce concerto *con molti Istromenti*, il apparaît dans un air de l'oratorio *Judith triomphans*, accompagné par quatre théorbes et un clavecin.

Il est délicat de parler de l'écriture vivaldienne pour luth et théorbe ; constatons qu'il n'emploie pour ainsi dire jamais le style polyphonique pourtant bien adapté au caractère du luth ; il demeure violoniste, même dans la résolution des accords à trois sons et n'apporte rien de nouveau à cet instrument sur son déclin pour lequel il écrivit deux sonates à trois en *do* majeur et en *sol* mineur et deux concertos : en *ré* majeur (*RV* 93) dédié au comte Wrtby pour luth et deux violons et en *ré* mineur (*RV* 540) pour viole d'amour, luth et tous les instruments avec sourdine, interprété en 1740 devant l'électeur de Saxe.

3. **Les instruments à clavier.** — L'absence de concerto de soliste pour orgue ou clavecin a toujours été l'objet d'un profond étonnement pour tous ceux — musicologues, interprètes ou simples admirateurs — qui ont étudié l'œuvre de Vivaldi : si Jean-

Sébastien Bach n'avait pourvu à réparer magistralement cette lacune, le nom du compositeur vénitien serait absent du répertoire des clavecinistes et organistes virtuoses. En effet, les deux instruments n'apparaissent qu'avec un autre soliste et ne sont, la plupart du temps, que des accompagnateurs confinés avec la basse continue, destinés même à disparaître avec celle-ci. Seules, quelques mesures (l'adagio molto des « Dormienti ubriachi » de l'*Automne*, par exemple) nous font découvrir un intérêt relatif pour la sonorité du clavecin en arpèges sous les violons, altos et violoncelles en sourdine. Un seul concerto, *RV* 555, utilise le clavecin en soliste, mais il s'agit d'une œuvre avec de nombreux instruments et il nous semble difficile de parler de concerto de soliste lorsque nous nous trouvons devant un titre comme celui-ci : « Concerto pour trois violons, hautbois, deux flûtes à bec, deux violes à l'anglaise, *salmoè*, deux violoncelles et deux clavecins ». Les clavecins sont bel et bien concertants à partir de la mesure 25 mais, plus qu'un discours personnel, ils établissent un dialogue avec les autres instruments en jouant avec les sonorités diverses des *salmoè* et des violes à l'anglaise.

La position de l'orgue est plus ou moins identique. Dans une production de plus de quatre cents concertos, nous ne relèverons que quatre concertos avec orgue et un mouvement pour deux violons et deux orgues obligés. L'orgue n'est jamais vraiment soliste et chaque titre précise l'ensemble instrumental auquel la composition est destinée : concerto pour hautbois, violon et orgue ; concerto pour violon et orgue ; concerto pour violon solo, quatuor à cordes et orgue ; concerto à deux chœurs avec quatre flûtes obligées, quatre violons et deux orgues (un orgue concertant dans le second orchestre). Dans les trois premiers — en *do* majeur, *fa* majeur et *ré* mineur —, l'orchestre à cordes est toujours présent, avec le clavecin, et Vivaldi se divertit à traiter en duo le violon et l'orgue exigeant même de ce dernier des tours de force dignes du violoniste tels que des notes répétées, un certain bariolage et un dialogue en écho avec effets de trilles et de gammes rapides.

Si nous nous sommes étonnés devant ce que l'on pourrait être tenté de définir un oubli dans l'œuvre de Vivaldi, il faut être juste et rétablir l'ordre des choses. Il semble, en effet, que ni l'orgue ni le clavecin ne fassent partie des instruments solistes dans une brève période allant environ de 1680 à 1720 dans le nord de l'Italie et surtout en Piémont où leur rôle apparaît secondaire. Malgré la personnalité de l'organiste de la Chapelle royale turinoise, Marc Roger Normand — cousin germain de François Couperin —, aucune mention particulière n'attire l'attention sur ses obligations professionnelles ou sur le répertoire qu'il dut fournir entre 1699 et 1732. De plus, les lois de l'Eglise imposent silence à l'orgue pendant les cérémonies de la semaine sainte ; en signe de pénitence, il doit être remplacé par le clavecin, ce qui nous vaut de nombreuses Leçons de Ténèbres pour voix et *cembalo*. A Turin comme à Venise, ces deux instruments laissent donc la place au violon avec Giovanni Battista Somis et Vivaldi ; il faut aller à Bologne pour rencontrer l'orgue et à Naples pour entendre le clavecin.

4. **Les instruments à vent.** — A) *Les bois.* — La flûte n'est pas un instrument récent à l'époque de Vivaldi mais seule la flûte à bec était connue dans la musique dramatique, pour illustrer des scènes agrestes, pastorales ; elle fut cependant rapidement abandonnée pour un nouvel instrument : la flûte traversière, à la fois plus habile, plus perfectionnée, plus adaptée à la virtuosité requise par les compositeurs. Soliste au même titre que le violon et avec une écriture semblable, elle inspirera à Vivaldi des œuvres telles que *La Tempête sur la mer* ou *Le Chardonneret* et, en règle générale, la plupart de ses concertos pour flûte : quinze contre deux pour la flûte à bec.

Comment Vivaldi a-t-il découvert ce nouvel instrument ? Quelles raisons l'incitent à abandonner la flûte à bec ? Celle-ci était certainement pratiquée à la Pietà et Talbot remarque combien il est significatif de le voir transformer cinq sur six des compositions de l'op. X en arrangeant pour flûte traversière des œuvres écrites pour flûte à bec ; l'une et l'autre lui servent dans les concertos : la flûte à bec avant 1729, la flûte traversière dans les concertos da camera. Apparue officiellement à la Pietà vers 1728 avec la nomination d'Ignazio Siber au poste de professeur, celle-ci entre pour la première fois à l'orchestre d'un opéra en 1727 avec l'*Orlando* mais les concertos sont bien rares jusque vers 1720-1725. Un recueil comme celui de l'op. X était donc une nouveauté à l'époque de sa parution : vers 1728-1729. Publiés à Amsterdam par Michel Charles Le Cène, ces six concertos « a Flauto traverso, violino Primo e Secondo, Alto viola, organo e violoncello » sont particulièrement intéressants si on les compare aux manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Turin, complètement différents à l'exception du numéro 4 : *La Tempesta di mare* est écrite pour flûte traversière, hautbois, violon, basson et basse continue ; *La Notte*, pour flûte traversière, deux violons, basson et basse continue ; *Il Gardellino*, pour flûte traversière, hautbois, violon, basson et basse continue ; le numéro 5 était pour flûte à bec solo avec deux violons, alto et basses ; le numéro 6 pour flûte à bec, hautbois, violon, basson et basse continue.

Un autre concerto, écrit pour deux flûtes traversières et orchestre à cordes (*RV* 535), confirme le rôle soliste dévolu à cet instrument qui ne goûte que très peu les joies de l'accompagnement en compagnie d'un violoncelle et d'un basson sous le chant d'un violon solo. Il convient d'admirer enfin, malgré les résultats pas toujours très heureux, l'audace de Vivaldi transformant ses œuvres : que de problèmes de structure, de forme, de technique, de volume sonore, d'écriture dut-il affronter pour remplacer un hautbois par un violon, ajouter un alto, éliminer un basson, transporter à la flûte traversière (*RV* 438) un concerto pour violoncelle (*RV* 414) !

Le hautbois. — L'usage du hautbois était, au début du XVIII^e^ siècle, plus répandu que celui de la flûte ; avec Albinoni et Marcello à Venise, il était presque

aussi apprécié que le violon. A la Pietà, le premier professeur, Lodovico Erdman, fut nommé en 1707, mais l'instrument était déjà à la mode à son arrivée ; les jeunes filles ne craignaient pas de se mesurer avec lui et l'une d'entre elles, Pellegrina, est demeurée célèbre grâce à une sonate pour violon, hautbois et orgue composée par Vivaldi vers 1710.

Vivaldi aborda le concerto pour hautbois avec vingt compositions parmi lesquelles deux sont extraites de l'op. VII (1 et 7), deux de l'op. VIII (9 et 12), une de l'op. XI (6) et une de la collection *Harmonia mundi* publiée à Londres par l'éditeur Walsh en 1728. Citons encore trois concertos pour deux hautbois, un concerto pour hautbois et basson, un concerto pour hautbois et violon, deux concertos pour violon et deux hautbois, un concerto pour violon, orgue et hautbois, un concerto inachevé pour hautbois et quatre concertos qui seront transcrits pour basson malgré une écriture pour hautbois beaucoup plus ornée. L'instrument apparaît aussi dans une dizaine de concertos da camera, dans le concertino de huit concertos *con molti istromenti* et de neuf concertos avec plusieurs solistes tels que le *Concerto funebre*. Dans les ripieni, il est encore bien souvent employé à l'ancienne mode, c'est-à-dire avec les violons, pour en renforcer la sonorité.

Le hautbois demeure loin du violon dans le domaine expérimental de notre compositeur ; il est utilisé comme un « instrument chanteur », d'une manière plus virtuose que par les auteurs du début du siècle mais, surtout, il fait partie de l'orchestre de façon tout à fait moderne, avec la volonté bien déterminée d'apporter une couleur précise aux côtés du basson, du cor de chasse ou des violons. Le rôle de Vivaldi est donc primordial envers cet instrument qu'il appelle Hautbois, Hautboy, Houbois, Aubois, Oboè et même Aboè.

Le basson est presque un cas dans l'œuvre du Prêtre roux : trente-neuf concertos pour soliste alors que, depuis 1651 environ, on n'avait plus entendu à

Venise de compositions pour basson solo. Les contemporains de Vivaldi eux-mêmes ne s'intéressaient guère à cet instrument que pour l'insérer dans les partitions mélodramatiques ou l'utiliser comme accompagnateur avec la basse continue. Vivaldi serait donc le premier à lui dédier des concertos et chacun de s'étonner devant une telle prodigalité. Pourquoi et pour qui tant de pages solistes ? Pour les élèves de la Pietà ? C'est ce que l'on pourrait penser puisque seuls deux concertos portent une dédicace : le *RV* 496 à « Ma : dè Morzin » et le *RV* 502 à un musicien local, Giuseppe Biancardi. Cependant aucune des *putte* ne s'est illustrée avec le basson et la virtuosité exigée est telle qu'elle semble mieux convenir à un virtuose professionnel apte à résoudre toutes les difficultés techniques depuis un détaché rapide jusqu'aux sauts du registre grave au registre ténor, technique normale pour un instrument à cordes, mais remarquable pour un instrument à vent. Le soliste est évidemment le grand souci de Vivaldi ; il cherche à le mettre en valeur avec des éléments empruntés au langage des violons : arpèges, gammes rapides, basses d'Alberti, progressions mélodiques et dialogues entre les registres ; même liberté, proposée de façon plus ou moins évidente, d'improviser quelques cadences. La synthèse entre le lyrisme des mélodies et la technique instrumentale donne des résultats surprenants comme dans le concerto de *La Notte* où Vivaldi réussit à décrire les fantômes, le sommeil et l'aurore en jouant simplement avec les contrastes du registre grave du basson et la diversité des éléments de l'écriture.

Même lorsqu'il est traité comme accompagnateur (réuni au violoncelle ou à la contrebasse), le basson ne se contente pas de doubler : dans un concerto pour violoncelle, le premier mouvement débute par un solo de violoncelle avec basson ; le largo d'un concerto pour viole d'amour, deux hautbois, deux cors et basson

est confié au trio viole, hautbois et basson ; dans les concertos pour orchestre, le basson soliste accompagne soit un violon, soit un hautbois ou deux flûtes. Toutes ces exceptions à la règle de la basse continue rendent bien difficiles l'analyse et la définition d'un style qui échappe ici à toutes les conventions, puisque nous voyons même le basson établir un dialogue avec la flûte traversière dans quelques concertos da camera. La production de Vivaldi pour basson est particulièrement bien connue et appréciée de nos jours, mais elle est peut-être aussi la seule à être parvenue jusqu'à nous et l'on regrette encore davantage l'absence du répertoire de l'école piémontaise, l'une des plus réputées au XVIII[e] siècle avec Gerolamo et Alessandro Besozzi, basson et hautbois de la Chapelle royale du roi de Sardaigne, célèbres en Italie et à l'étranger, admirés par Mozart et Burney qui les écoutèrent dans des duos de leur composition.

B) *Les cuivres.* — En l'espace d'un siècle, de Gabrieli à Vivaldi, l'emploi des cuivres à Saint-Marc s'était fait plus discret et Vivaldi devient encore plus discret avec quelques concertos destinés à la Pietà. Trompettes et cors étaient devenus l'apanage de la musique dramatique pour la description des fêtes, des solennités royales, des chasses ; les cors étaient utilisés dans celles données à Turin par les ducs de Savoie, fort réputées en dehors même des Etats. Ces chasses, les opéras, les cérémonies religieuses du siècle précédent, les œuvres pour trompette de Torelli et de Stradella contribuèrent à créer une tradition que Vivaldi ne pouvait ignorer. Mais la forme concerto conditionnait fortement ces instruments, incapables de moduler et limités dans le nombre de sons. Une seule règle était de mise et sera reprise au XVIII[e] siècle : ne pas s'éloigner de la tonalité principale et confier les passages modulants aux cordes. On aperçoit tout de suite les difficultés auxquelles Vivaldi se heurte, l'évolution de la forme concerto ayant introduit des règles exactement contraires : les ritournelles, dans la tonalité principale, interprétées par les cordes ; les modulations confiées aux solistes. Si l'on voulait

écrire pour la trompette ou pour le cor, il fallait donc abandonner toute recherche formelle, se limiter à peu de notes et se cantonner dans des modulations simples : Tonique, Dominante et Relatifs. Toutes ces raisons éloignèrent probablement Vivaldi de ces instruments qui devaient — en plus — lui poser de sérieux problèmes quant aux interprètes. On trouve bien, parmi les instrumentistes de la Pietà, une Cattarina « del cornetto », mais on l'imagine mal uniquement vouée au « cornetto » et Marc Pincherle suppose tout simplement que Vivaldi avait recours, dans ces occasions, à des instrumentistes professionnels.

Toujours est-il qu'il n'écrivit qu'un seul concerto (*RV* 537) pour deux trompettes, en *do* majeur. Peu hardi, comme quelqu'un qui n'est pas dans son domaine, il n'emploie que onze notes, ce qui l'oblige à rétrécir les soli par rapport aux ritournelles ; le mouvement lent, de seize mesures, est interprété par les cordes et l'on sent le compositeur aux prises avec les limites de l'instrument. Il a recours aux imitations, aux notes détachées et répétées mais, surtout, il cherche à exploiter le sens de la grandeur depuis toujours lié à la trompette en l'introduisant dans la première ritournelle.

Les cors sont utilisés par deux et toujours en *fa* majeur, sauf une exception en *ré* majeur ; ils ont droit à deux concertos de soliste (*RV* 538 et 539), apparaissent dans six concertos à plusieurs instruments (hautbois, basson, violon, violoncelle et viole d'amour) et dans un concerto grosso à dix (*RV* 562) pour la solennité de saint Laurent. Le choix des tonalités est encore plus restreint qu'avec la trompette (Tonique, Dominante), ce qui n'empêche pas Vivaldi de se laisser attirer par eux : il les introduit dans l'orchestre symphonique et Pincherle souligne que, avant Stamitz, il les utilise aussi bien d'une manière indépendante que pour renforcer les basses. Il « les associe en concertino au basson ou aux deux hautbois, ou bien les incorpore aux tutti, exploitant à plein leurs ressources, en véritable orchestrateur ».

TROISIÈME PARTIE

LA DIFFUSION DU STYLE CONCERTANT

CHAPITRE PREMIER

L'ESPRIT CONCERTANT EN DEHORS DU CONCERTO

Dès les premières années du XVIII[e] siècle, un nouvel esprit envahit toutes les formes de la musique profane et religieuse, vocale et instrumentale. Nous avons noté les étapes de sa formation, favorisée par l'individualisme du virtuose — à l'opéra comme au concert — et le perfectionnement des instruments modernes conduisant au renouvellement des genres les plus traditionnels. Un vent nouveau souffle, qui a pu effrayer quelques contemporains et amener quelques exagérations, quelques abus dans le domaine de l'écriture où les formules font la loi. N'a-t-on pas écrit que Vivaldi fut l'auteur « non pas de six cents concertos, mais de six cents fois le même concerto » ? Malgré l'injustice de cette phrase qui taxe de banalité une œuvre originale, l'utilisation répétée de motifs caractéristiques et les nombreux emprunts d'un concerto à l'autre peuvent donner une impression de facilité qui ne correspond pas à la réalité.

L'esprit concertant anime toute la production vivaldienne ; on aimerait pouvoir le définir en quelques mots afin de réussir à le cerner aussi bien dans les sonates que dans les opéras ou la musique religieuse.

Qu'est-il exactement ? D'abord le triomphe de la personnalité puisqu'il permet à tous de s'exprimer selon la véritable signification du terme « concert » au XVIII[e] siècle. Monologue ou discussion, selon les cas, c'est donc la réunion d'un ou plusieurs instruments solistes avec l'orchestre ou la basse continue ; le jeu des timbres, la combinaison des sonorités sont autant d'éléments naturels à cet esprit qui sut également profiter de l'invention mélodique et rythmique d'un compositeur tel que Vivaldi.

1. **La sonate.** — La sonate — d'église ou de chambre — apparaît un peu comme une transition entre la *sinfonia* et le concerto : la conception d'une musique d'ensemble intrinsèquement liée à celle pour soliste. Seule la forme, binaire, peut aider à les départager en certains cas et Vivaldi lui-même oscille constamment à la limite du concert. Une sonate de la collection de Dresde est conservée à Turin sous le titre de concerto et, plus récemment, Vincent d'Indy (en 1922) suivi de Paul Bazelaire et de Dallapiccola se sont crus autorisés à transformer quelques sonates pour violoncelle en concertos pour violoncelle et orchestre, utilisant adroitement l'élément concertant de la basse continue : Vivaldi les aurait-il reniés ?

Selon les dernières publications de Talbot et de Ryom, Vivaldi aurait écrit environ quatre-vingt-dix sonates y compris les variantes, les deux « trios » pour luth et violon et les deux compositions intitulées *al Santo Sepolcro* qui sont en réalité deux sonates, même si l'une d'elles est baptisée *Sinfonia*. On a coutume de les réunir en trois groupes :

a) sonates pour un instrument et basse continue ;
b) sonates à trois (deux instruments et basse continue) ;
c) sonates à quatre (quatre parties instrumentales).

Le violon a la préférence avec plus de soixante sonates mais le violoncelle est également concerné avec neuf sonates pour violoncelle seul et une sonate pour violon et violoncelle ; la flûte tra-

versière avec quatre sonates pour flûte seule, une sonate pour deux flûtes, une sonate pour flûte et violon alors que la flûte à bec et le hautbois n'ont droit qu'à une sonate pour soliste, une sonate pour deux hautbois et une sonate pour flûte et basson.

L'une des sonates à quatre tient beaucoup du concerto par la diversité de son instrumentation, proche des concertos sans orchestre : violon, hautbois, orgue et chalumeau font penser aux violons, hautbois, flûte et basson de *La Tempesta di mare* ou des concertos da camera *RV* 88, 90 *(Il Gardellino)*, 94, 95 *(La Pastorella)*, 99, 101, 105 et 107. Il est bien délicat d'établir les limites des deux genres : où s'arrête la sonate à quatre ? où commence le concert à quatre ? Un même esprit les parcourt et permet de les situer à l'origine des grands concertos de la fin du siècle au même titre que les recueils de l'*Estro Armonico* ou de *La Stravaganza*.

Peut-on évoquer ici le problème actuel de l'op. XIII ? Ces six sonates pour la musette, vièle, flûte, hautbois, violon avec la basse continue, publiées sous le titre de *Il Pastor Fido*, ne sont probablement pas authentiques mais dues à la plume de Jean-Noël Marchand, maître de musique parisien qui obtint, en mars 1737, le privilège pour l'édition des op. XIII et XIV de Vivaldi, de l'op. X d'Albinoni et de l'op. X de Valentini. Cette œuvre représente non seulement le goût français de l'époque, attiré par la sonorité pastorale de la musette et de la vièle, mais aussi l'influence du concerto sur la musique de chambre : plusieurs des thèmes, empruntés à Vivaldi, appartiennent au domaine concertant et plus particulièrement à l'op. IV n° 6 (premier mouvement), à l'op. VI n° 2 (premier mouvement) et à l'op. VII n° 2 (troisième mouvement). A peu près à la même époque — en 1740 — furent publiées à Paris, chez Le Clerc, les six sonates pour violoncelle et basse continue qui constituent probablement l'op. XIV de Vivaldi (opinion contestée par Ryom) ; la tradition de la forme sonate (binaire) est respectée ainsi que les quatre mouvements des sonates *da chiesa* ou *da camera* mais la tentation de

l'esprit concertant est évidente lorsque le compositeur entreprend de faire dialoguer le violoncelle avec lui-même : c'est-à-dire le registre ténor avec le registre basse, reprenant ainsi, avec un seul instrument, la technique expérimentée avec un instrument grave et un instrument aigu ou avec deux instruments tels que luth et violon.

A cet aspect du style concertant, ajoutons celui de la forme ritournelle qui affecte les mouvements vifs de quelques sonates et la structure en trois mouvements des sonates pour deux violons et basse continue conservées à la Bibliothèque nationale de Turin, très proches des concertos pour deux violons et orchestre par la virtuosité exigée des solistes. Nous retrouverons encore ce sens du dialogue et de la virtuosité, de la thématique concertante et de la diversité sonore, dans les premières sonates des op. I et II pour violon et basse continue et pour deux violons et basse continue. A vrai dire, seul l'op. II (1709) dédié à Frédéric IV de Danemark et de Norvège utilise réellement les ressources du dialogue concertant entre le violon soliste et la basse continue ; ce système, assez insolite dans le monde de la sonate, est le fruit d'un travail presque scolastique de la part du compositeur rarement engagé — comme le souligne Kolneder — dans une telle étude entre les deux voix d'un concerto. Parfois en trois mouvements, ces sonates auront un prolongement avec les six sonates de l'op. V plus volontiers construites sur le modèle de la Suite : un prélude, une courante, une sarabande et une gigue pour le *RV* 18 en *fa* majeur.

2. **L'opéra.** — D'une manière paradoxale l'opéra influença le concerto mais l'esprit concertant, à son tour, envahit le mélodrame établissant ainsi comme un trait d'union entre les genres. Un phénomène de

réciprocité était né, difficile à analyser vu l'importance considérable de l'œuvre de Vivaldi, mais essentiel dans la formation du nouveau langage musical au début du XVIII[e] siècle.

Comme l'a si bien fait remarquer Talbot, le cours de l'histoire de l'opéra italien aurait pu être changé si notre compositeur avait commencé plus tôt à écrire ses mélodrames, imposant son propre style au lieu de se laisser influencer par Naples. On constate effectivement une grande évolution entre *Ottone in Villa* et l'*Olimpiade*, la voix devenant de plus en plus importante au détriment de la partie instrumentale : Vivaldi écrivit son premier opéra, *Ottone in Villa*, en 1713, soit un an après la publication du premier recueil de concertos et son dernier opéra, *Feraspe*, en 1739, soit un an avant la composition de ses derniers concertos joués à la Pietà devant l'électeur de Saxe. Une recherche mélodique vocale est donc manifeste au cours des quelque quatre-vingt-quatorze opéras qu'il prétend avoir composés (correspondance en 1739 avec Bentivoglio à Ferrare) et l'on nous permettra d'insister sur la fécondité d'un auteur qui écrivit environ deux opéras par an pendant près de vingt-sept ans ; une vingtaine de partitions seulement nous sont parvenues et leur qualité ne permet pas de comprendre les critiques des contemporains (Quantz, Tartini, Marcello) qui n'admettaient pas Vivaldi au théâtre : violoniste il était, violoniste il devait rester, et compositeur de musique instrumentale. Nous aurions tendance à attribuer à la jalousie professionnelle les réflexions acerbes du *Teatro alla moda* destinées à un auteur adulé par le public : *Ottone in Villa* fut joué de 1713 à 1740 et le théâtre Sant'Angelo commanda dix-huit opéras à Vivaldi, sans parler des représentations à l'étranger (Prague) et dans la plupart des capitales de la péninsule de Rome à Florence en passant par Vérone, Mantoue, Vicence et Reggio Emilia.

Peut-on admettre, avec Quantz, que cette activité théâtrale fut responsable d'une baisse de qualité dans les derniers concertos ? Ne s'agit-il pas là d'une opinion peu fondée, due à un partisan convaincu de la priorité de la musique instrumentale ? Vivaldi sacrifia, certes, aux goûts du jour, mais sur quelques points très précis tels que l'argument (mythologie, histoire, romans médiévaux, exotisme) ou les prétentions des chanteurs (castrats) ; ce qui nous vaut un récitatif

généralement peu dramatique, moins bien soigné que les airs, mais pourtant très expressif grâce aux harmonies des accompagnements dont il a secret. Sans vouloir confronter les opéras et les concertos, nous attirerons cependant l'attention du lecteur sur le monde instrumental du mélodrame vivaldien, principal élément de l'esprit concertant et responsable de la variété de l'écriture dans la majeure partie des œuvres vocales : l'emploi de rythmes obstinés semblables à certaines basses des concertos à programme ; l'importance des accompagnements toujours précisés avec soin, indiquant s'il faut ou non jouer la basse ; les *sinfonie* d'ouverture et les emprunts consacrant la fusion entre l'*Aria* et le concerto, ébauchée par l'emploi de la ritournelle dans l'*Aria Da Capo*. Cette ritournelle et les motifs instrumentaux qui en découlent accentuent l'idée de contraste établie par les états d'âme et les sentiments des divers personnages du drame ; l'alternance ritournelle-épisodes solistes fait penser au concerto de soliste, mais ici le soliste est le chanteur et il confirme l'atmosphère exposée par l'orchestre.

Comment préciser enfin l'origine de quelques procédés ? L'écho, par exemple, présent dans les concertos et utilisé dans le premier opéra, *Ottone in Villa*, lorsque deux flûtes et deux violons répondent sur scène à l'ensemble de l'orchestre ; dans *Ercole sul Termodonte*, lorsqu'un violon soliste sur scène répond au violon soliste de l'orchestre. Le murmure des ruisseaux, le gazouillement des oiseaux des *Quatre Saisons* (1725) se trouvent dans le prélude orchestral à l'air *Onde chiare* de *Ercole sul Termodonte* (1723) ; une tempête apparaît dans *Ottone*, semblable à celle des concertos, avec ses doubles croches réservées à l'accompagnement instrumental auquel Vivaldi confie volontiers les peintures réalistes des situations et des sentiments.

Comme dans les concertos, l'orchestre de base est à quatre parties, à peine renforcé, dans *Ottone in Villa*, par deux hautbois qui deviennent deux flûtes

à bec dans un air. Cet orchestre s'enrichit avec le passage des années : dans l'*Orlando*, Vivaldi utilise, en plus des vents, un petit orchestre à cordes en écho à celui qui est sur la scène ; dans l'*Incoronazione di Dario* apparaissent les violes à l'anglaise ; dans *Farnace* (1726) — le premier opéra ayant pour interprète la Giraud — il ajoute un cor de chasse aux cordes afin d'obtenir un effet de pédale pendant treize mesures. Il utilise d'ailleurs très volontiers cet instrument aussi bien dans les chœurs que dans les airs, avec la trompette en *do* ou en *ré*, les timbales et le basson auquel il confie un accompagnement dans l'*Incoronazione di Dario*. Hautbois et flûtes à bec ont, avec les violes, un but pastoral alors que la flûte traversière et le violon sont les solistes par excellence, souvent associés au chant des oiseaux, au vent ou aux effets d'écho.

Ces rapides considérations se retrouvent dans les sérénades et les cantates où Vivaldi montre une préférence très nette pour la forme concerto en trois mouvements — aria, récitatif, aria — avec une grande variété de rythmes et de modulations. Cependant, à l'inverse des concertos, les cantates dédaignent les voix masculines (nous comparons aux voix masculines des instruments tels que le violoncelle ou le basson) et la majeure partie de la quarantaine de cantates parvenues jusqu'à nous est destinée à une soprano avec basse continue. Quelques-unes possèdent un accompagnement instrumental plus ou moins conséquent : orchestre à cordes pour *Cessate ormai* ; orchestre à cordes et deux cors pour *Qual in pioggia dorata* ; flûte et soprano pour *All'ombra di sospetto* ; violon et soprano pour *Lungi dal vago volto*. Ces deux dernières, réunissant un soliste vocal et un soliste instrumental avec basse continue, sont l'expression du plus heureux des mariages réussi par cet esprit concertant.

3. **Oratorios et musique sacrée.** — Vivaldi et la mode ? Affirmation peu sérieuse semble-t-il, mais parfaitement adaptée à sa musique religieuse. D'autres ont déjà assez parlé de sa situation par rapport aux autorités ecclésiastiques, des relations entre sa maladie

et l'obligation de célébrer la messe, de sa vie privée en face de sa vie professionnelle, à la fois sacerdotale et musicale, de ses sentiments pour Anna Giraud, pour que nous ne sentions pas la nécessité d'aborder à nouveau ces sujets. Par contre, la manière dont il affronte le répertoire religieux — liturgique ou non — mérite quelque attention, car elle nous éclaire sur les réactions du compositeur devant des textes essentiels.

Un *Gloria*, un *Dixit Dominus*, un *Beatus vir* nous entraîneraient vers une analyse qui devrait être musicale et formelle, religieuse et psychologique ; Vivaldi s'y révèle homme d'église mais — que l'on nous pardonne l'expression — à l'italienne, selon les meilleures définitions d'un Lecerf de La Viéville pour lequel le théâtre avait beaucoup trop envahi les cathédrales. Pour être à la mode, il faut sacrifier le plain-chant et la polyphonie à la virtuosité du soliste ou aux effets sonores du double chœur et de l'orchestre, ce que Vivaldi observe parfaitement d'un côté avec ses motets pour soliste et de l'autre avec ses grands psaumes.

A Venise comme dans la plupart des églises italiennes, le motet — influencé par la cantate — est devenu dès 1710 environ une véritable petite pièce de concert, souvent écrite pour une voix et basse continue ou pour deux ou trois voix avec quelques violons et orgue. A la cathédrale de Turin, Francesco Michele Montalto compose de nombreux petits motets de ce genre aux titres suggestifs : *Umbrae squallidae, Averni Furiae* à quatre et huit voix avec violon, contrebasse, basson, violoncelle, théorbe et *violone* (1714) ; *Ad arma* pour soprano solo, deux violons, basse et trompette ; *Care stelle lucidissime* pour soprano, alto et orgue, etc. Nous retrouvons la même inspiration chez Vivaldi avec un *Clarae stellae* pour soprano, cordes et basse continue, *Canta in prato* pour soprano, cordes et basse continue, *Carae rosae respirate* pour soprano, violons et basse continue, *In furore giustissimae irae* pour soprano, cordes et basse continue, où il donne libre cours à son invention mélodique et dramatique. Ce sont des œuvres pastorales, gaies ou tragiques, descriptives autant que les *Quatre Saisons*, très proches de l'esprit des concertos.

Les grandes compositions sacrées, écrites pour la Pietà et peut-être aussi pour Saint-Marc, témoignent de la facilité avec laquelle Vivaldi utilisait la technique des *cori battenti* dans une œuvre comme le *Dixit Dominus* (*RV* 594) pour cinq solistes, deux chœurs à quatre voix et deux orchestres avec cordes, trompettes, hautbois (concertants) et orgue. Remarquablement équilibré, en dix mouvements, ce *Dixit* exige une solide technique vocale de la part des solistes et nous remarquerons, comme dans les concertos, la diversité des accompagnements qui peuvent faire abstraction du *continuo*. Plusieurs éléments issus du style concertant se retrouvent dans les compositions sur texte liturgique : une architecture en trois mouvements dans certains passages ; un style fugué dans les parties les plus longues ; des effets d'écho et la forme ritournelle comme dans le *Magnificat* où l'*Exultavit* se présente en trois épisodes solistes (Soprano, Contralto, Ténor) précédés et suivis d'une ritournelle confiée au chœur, à la manière des concertos où règne l'opposition entre les soli et les tutti.

Dans les oratorios et dans *Judith triomphans* en particulier, l'esprit concertant se manifeste surtout par la diversité de l'instrumentation : un orchestre varié au possible avec deux flûtes à bec, deux hautbois, un chalumeau, deux clarinettes, deux trompettes, timbales, une mandoline, quatre théorbes, une viole d'amour, cinq violes à l'anglaise, les cordes — deux violons, alto, violoncelle, contrebasse —, deux clavecins, orgue et, selon Kolneder, deux bassons non indiqués mais sous-entendus. Comme d'une véritable palette, Vivaldi extrait chaque instrument pour le lier à un personnage et représenter les diverses situations de l'action : les violes, la mandoline et le chalumeau apparaissent avec Judith ; dans l'air *Quanto magis generosa* la viole d'amour, *scordata*, est accompagnée par deux violons *con piombi* (probablement une sorte de sourdine) alors que la mandoline sera, à un autre moment, accompagnée par les violons seuls en pizzicato. Avec Holopherne, nous entendons l'orchestre à cordes, les hautbois, l'orgue obligé ; Vagans chante avec les hautbois, les flûtes ou les théorbes. Construit de la manière théâtrale vivaldienne la plus classique, cet oratorio est

une succession d'airs et de récitatifs avec quelques emprunts au domaine structural du concerto :

a) les airs, de forme ABA avec Da Capo, sont encadrés par des ritournelles : forme du concerto de soliste ;
b) les récitatifs constituent les passages de transition permettant de moduler.

CHAPITRE II

LA DIFFUSION EN EUROPE AU XVIII^e SIÈCLE

1. **Les violonistes italiens à la Cour de France.** — La diffusion en Europe du style concertant commence par l'histoire d'un échange et, par une ironie du sort, cet échange a lieu entre la France et l'Italie par l'intermédiaire des Etats de Savoie — Turin en particulier — plus que par Venise. C'est là, peut-être, un nouveau chapitre de l'histoire de la musique capable d'éclairer différemment les rapports franco-italiens au XVII^e et au XVIII^e siècle actuellement connus par les relations de voyages (de Maugars au président de Brosses et à Jean-Jacques Rousseau), par les éditions de Paris, Londres ou Amsterdam, par les querelles de Raguenet et de La Viéville, par les tournées des plus grands maîtres italiens à l'étranger : Vivaldi à Vienne, à Prague et à Amsterdam.

Il suffit d'accorder un peu d'attention à la personnalité de la plupart des violonistes à Turin pour apercevoir combien l'école piémontaise est proche de la France ; à tel point que l'on peut se demander ce que son fondateur, Giovanni Battista Somis, a pu connaître et emprunter de la musique française avant d'aller étudier à Rome avec Corelli. Rappelons que depuis 1628, grâce à Christine de France, les meilleurs violonistes de la Cour de Savoie venaient de Paris, de Lyon ou d'Avignon avec Pierre Hache, Robert et François Farinel, Léon Boyer, Claude Conversant, Isaac Dupin et Jessé Dampmartin. Une tradition s'était établie, reprise

en 1660 par Paul de La Pierre, fondateur et directeur de la Bande des violons de Charles-Emmanuel II. A la fois violonistes et baladins, membres de l'orchestre et professeurs de danse, ces musiciens sont en réalité assez éloignés de l'esprit qui régnait à Rome ou à Venise ; le mérite de Somis, et son originalité, consiste à avoir su réunir les goûts italiens et français, ce qui explique probablement l'immense succès de son enseignement et l'influence de ses élèves à Paris pendant tout le XVIII^e siècle. Sa position à Turin en fit un artiste privilégié, en contact avec Paris par l'intermédiaire du cousin de François Couperin et à l'écoute de Venise et de l'Italie, bien que ses rapports avec Vivaldi ne soient pas prouvés. La politique des rois de Sardaigne devait favoriser son attrait pour une « politique » musicale internationale et, grâce à ses meilleurs élèves, le concerto de Vivaldi fut connu à la Cour de France et au Concert spirituel, bien plus qu'à Turin même où le roi exigeait d'entendre Somis dans ses propres compositions. Celles-ci étaient-elles influencées par le style vivaldien ? La disparition presque totale de ses concertos nous interdit de répondre, mais l'on connaît l'œuvre de son illustre élève, Jean-Marie Leclair, turinois à deux reprises (en 1722 et en 1727), danseur, maître de ballet, chorégraphe et passionné par la technique italienne du violon. Ses concertos sont nettement construits sur le modèle vivaldien et *La Stravaganza* n'est pas loin... Un autre de ses élèves, Jean-Pierre Guignon, piémontais d'origine et dernier « roi des violons » à la Cour de France, utilise le plan classique des trois mouvements et emprunte à Vivaldi le schéma ritournelle (exposant le thème) — soliste auquel il confie les traits de virtuosité.

Sans aucun doute, la France est attentive à ce qui arrive de la péninsule ; nous n'en voulons pour preuve que la fréquence avec laquelle on peut écouter des compositions de Vivaldi au Concert spirituel bien que par « des » compositions on n'entende, en réalité, que les *Quatre Saisons* et, de celles-ci, *Le Printemps*. De 1728 à 1763 on ne le joua pas moins de treize fois et peut-être même seize puisque trois concerts sont dédiés à des œuvres de Vivaldi non précisées (15 août 1742, 31 mars et 6 avril 1746) ; en 1728, les *Quatre Saisons* furent données intégralement, en première audition, le 7 février, immédiatement réduites au *Printemps* et à *L'Eté* dès les 4 et 5 avril avec Jean-

Pierre Guignon comme violon soliste. Les meilleurs violonistes de l'époque comptent parmi les interprètes de ce concerto : Guignon apparaît cinq fois, Gaviniès deux fois ainsi que Joseph Canavas suivi de Pierre Vachon, Domenico Ferrari, Nicolas Capron et Simon Leduc, alors que Mondonville exécutait des concertos de sa composition, probablement très proches du style de Vivaldi. Un seul autre concerto semble avoir obtenu quelques succès auprès du public parisien : celui de *La Tempête sur la mer*, joué en 1749 par A. Noël Pagin ; mais nous ne connaissons que les programmes du Concert spirituel et rien ne nous empêche de penser que, dans l'entourage des princes, on ne suive le goût du roi : rien n'interdisait au prince de Carignan, grand responsable de la montée à Paris des violonistes piémontais, de faire jouer *Le Printemps* pour son propre plaisir. Vivaldi n'était-il pas au programme en province, à Lyon en particulier où l'Académie des Beaux-Arts inscrivait à ses soirées musicales quelques concertos dès 1713 ?

En Angleterre (avec Desjardins), en Allemagne avec les élèves de Vivaldi (Pisendel et Treu) et l'exemple de Quantz, le concerto adopte sans réserve l'esthétique vivaldienne, mais la diffusion se fait surtout par l'intermédiaire de la musique imprimée.

2. **Les éditions des concertos de Vivaldi.** — Les rapports de Vivaldi avec ses éditeurs sont mal connus. On sait qu'il aimait à vendre lui-même ses manuscrits : il offre quelques *concerti grossi* à Uffenbach en 1715 et en profite pour lui proposer des leçons ; en 1733, Holdsworth écrit de Venise à Jennens : « Votre ami Vivaldi m'a dit avoir décidé de ne plus publier de concertos car il soutient que cela l'empêche de vendre ses compositions en manuscrit, ce qu'il trouve plus avantageux pour lui. » Bien qu'il ait été,

pour cela, taxé d'avarice et de cupidité, on peut comprendre sa réaction devant l'attitude des éditeurs de l'époque, pas toujours très honnêtes, profitant du fait que les droits des compositeurs étaient mal défendus. On a pu parler de « piraterie » à propos de l'éditeur hollandais, Estienne Roger, qui n'hésitait pas sur les moyens pour se procurer du matériel : John Walsh à Londres, Leclerc à Paris suivaient sans vergogne son exemple.

Toutefois ce fut un honneur pour Vivaldi de voir l'*Estro Armonico* sortir à Amsterdam en 1711 et, dans sa préface destinée « Alli dilettanti di musica » (« Les interprètes »), il ne peut s'empêcher d'établir une comparaison entre Roger et les éditeurs italiens : « J'avoue que si par le passé mes compositions, en plus de leurs défauts, ont encore subi les dommages de l'imprimerie, leur plus grand avantage, aujourd'hui, sera d'être reproduites par la main célèbre de Monsieur Estienne Roger. » Est-ce à dire qu'il n'avait pas été satisfait du travail de Giuseppe Sala et de Antonio Bortoli, éditeurs vénitiens des deux premiers recueils de sonates ? Il n'aura plus jamais recours à leurs services et toute son œuvre instrumentale verra le jour à l'étranger, Amsterdam ou Paris : neuf recueils dédiés aux concertos entre 1711 et 1729. En Angleterre, Walsh and Hare rééditaient l'op. III et l'op. IV en 1730, l'op. IX en 1732 alors que plusieurs pages particulièrement célèbres tenteront les éditeurs britanniques : *The Favourite Concerto*, Londres, Wright, environ 1717, édition aujourd'hui perdue, se confondait probablement avec le concerto du coucou repris par Longman and Co., toujours à Londres, vers 1767. En 1720 environ, l'éditeur londonien J. Jones publiait *Two Celebrated Concertos* pour violon et basse continue (*RV* 335 et 347, c'est-à-dire *Le Coucou* et l'op. IV n° 5) ; ses collègues Wright and Yonny, vers 1730,

firent paraître *Three Celebrated Concertos* extraits de l'op. IV : les numéros 1, 4 et 11. Un recueil (s.d.) de Walsh, *Select Harmony*, offrait aux amateurs anglais onze concertos vivaldiens choisis dans les op. VI, VII, VIII, IX et le sixième des *VI Concerti a cinque stromenti* publiés (anonymes) par Roger à Amsterdam entre 1716 et 1721. Toujours à Londres et chez Walsh, un autre recueil, *Harmonia Mundi*, comptait un concerto de Vivaldi sur les six qu'il réunissait. A Paris, chez Mme Boivin et chez Leclerc, paraissait entre 1742 et 1751 *L'Elite des concertos* (*RV* 364*a*), alors que Roger et Witvogel publiaient à Amsterdam, dès 1712, plusieurs volumes de concertos italiens avec, au moins, un concerto de Vivaldi par volume.

3. **Les transcriptions des concertos de Vivaldi.** — De son vivant et jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, Vivaldi rencontra les goûts des violonistes de l'époque et suscita l'intérêt des compositeurs ; l'étude de son œuvre, les transcriptions de quelques concertos, le plagiat même témoignent de son influence en Europe. Nous avons déjà parlé du *Pastor Fido* (voir p. 95), l'un des faux les mieux réussis de la littérature musicale, mais plusieurs compositeurs français furent attirés par les *Quatre Saisons* et surtout par *Le Printemps* : concerto le plus joué, le mieux connu et le plus transcrit du XVIII^e^ siècle. Corrette, en 1765, l'utilisa pour son motet *Laudate Dominum de coelis* et Jean-Jacques Rousseau en fit une version pour flûte en 1775.

Malgré cela, il est aujourd'hui bien évident que lorsque l'on parle de transcription des concertos de Vivaldi, on sous-entend les concertos de Bach et, sans avoir la naïveté de nous demander lequel des deux a rendu l'autre célèbre, on admettra qu'il n'y a pas de supériorité de l'un sur l'autre mais une profonde

entente leur permettant d'aller sans heurts du domaine des cordes à celui des instruments à clavier et rendant difficile toute tentative d'évaluation du rôle joué par Vivaldi dans l'art de Bach. Forkel soutient, en 1802, qu'il lui fut un guide précieux ; Rühlmann minimise, en 1867, cette influence que l'on ne peut pourtant pas nier et qui fut à l'origine (selon Pincherle) de « la création du concerto pour clavecin ou orgue sans accompagnement, dans lequel la faculté de registrer permet de restituer l'opposition fondamentale entre tutti et soli ».

On sait que Bach fit ces transcriptions lors de son séjour à Weimar, entre 1703 et 1717 ; professeur du jeune Johann Ernst de Saxe-Weimar, il vivait dans un milieu fort attiré par la musique italienne et le jeune duc lui-même, compositeur de talent (malheureusement mort à l'âge de dix-neuf ans), écrivit six concertos en style italien ne laissant rien à désirer aux quelque cent concertos de Telemann alors maître de chapelle à Eisenach. De toute évidence, les œuvres de Vivaldi étaient connues en Allemagne centrale et il se peut que Bach ait eu entre les mains quelques partitions manuscrites précédant les éditions, ce qui expliquerait les divergences entre les transcriptions et les originaux des op. III et IV.

Agissait-il dans un but didactique ou virtuose ? En réalité, les concertos pour clavecin feraient davantage penser à un travail d'étude alors que ceux pour orgue étaient probablement destinés aux cérémonies liturgiques au cours desquelles l'organiste interprétait volontiers quelque concerto italien. Bach confie au clavecin les transcriptions des concertos pour violon et orchestre, mais il emploie l'orgue pour les concertos à deux violons afin d'obtenir naturellement plusieurs voix réelles en donnant la basse continue au pédalier.

L'identification des modèles est une longue histoire. Les publications commencèrent en 1851 avec les Editions Peters et la Bachgesellschaft ; basée sur un manuscrit intitulé *XII Concerti di Vivaldi, elaborati da Johann Sebastian Bach* et provenant d'un parent et élève de Bach — Johann Ernst Bach —, la première édition contient seize concertos d'après Vivaldi ; elle fut suivie d'autres volumes jusqu'en 1865 et l'on

comptait, à cette date, environ vingt-deux concertos d'origine vivaldienne. De nos jours, ils se sont réduits à dix, les autres ayant été attribués respectivement à Johann Ernst de Saxe-Weimar (4), Alessandro Marcello (1), Benedetto Marcello (1), Telemann (1) et Torelli (1) : quatre attendent encore leur paternité.

La principale source de Bach se confond avec l'op. III (six concertos) suivie de l'op. IV (deux concertos) et de l'op. VII (deux concertos) ; ses dix transcriptions se répartissent de la manière suivante : trois concertos pour orgue ; six pour le clavecin et un pour quatre clavecins et orchestre.

1)	Bach	*BWV*	593	: concerto pour orgue en *la* mineur
	Vivaldi	*RV*	522	: op. III n° 8 (deux violons) *la* mineur
2)	Bach	*BWV*	594	: concerto pour orgue en *do* majeur
	Vivaldi	*RV*	208	: op. VII n° 11 (un violon) *ré* majeur
3)	Bach	*BWV*	596	: concerto pour orgue en *ré* mineur
	Vivaldi	*RV*	565	: op. III n° 11 (deux violons-violoncelle) *ré* mineur
4)	Bach	*BWV*	972	: concerto pour clavecin en *ré* majeur
	Vivaldi	*RV*	230	: op. III n° 9 (un violon) *ré* majeur
5)	Bach	*BWV*	973	: concerto pour clavecin en *sol* majeur
	Vivaldi	*RV*	299	: op. VII n° 8 (un violon) *sol* majeur
6)	Bach	*BWV*	975	: concerto pour clavecin en *sol* mineur
	Vivaldi	*RV*	316	: op. IV n° 6 (un violon) *sol* mineur
7)	Bach	*BWV*	976	: concerto pour clavecin en *do* majeur
	Vivaldi	*RV*	265	: op. III n° 12 (un violon) *mi* majeur
8)	Bach	*BWV*	978	: concerto pour clavecin en *fa* majeur
	Vivaldi	*RV*	310	: op. III n° 3 (un violon) *sol* majeur
9)	Bach	*BWV*	980	: concerto pour clavecin en *sol* majeur
	Vivaldi	*RV*	381	: op. IV n° 1 (un violon) *si* bémol majeur
10)	Bach	*BWV*	1065	: concerto pour quatre clavecins en *la* mineur
	Vivaldi	*RV*	580	: op. III n° 10 (quatre violons-violoncelle) *si* mineur

CONCLUSION

Vivaldi aujourd'hui. — Au XVIII[e] siècle, la diffusion du style concertant passa par Turin et Paris découvrit les *Quatre Saisons* grâce au talent des élèves de Somis ; au XX[e] siècle, la capitale piémontaise est à l'origine de la renaissance de Vivaldi : le hasard devient alors la conclusion logique d'une histoire du violon entre Venise et Turin. Mais qu'est-ce que le hasard ? Quelles mystérieuses volontés conduisirent les vingt-sept volumes vivaldiens à la Bibliothèque nationale de Turin ?

Son directeur, Luigi Torri, et le professeur d'histoire et d'esthétique musicale à l'Université, Alberto Gentili, n'imaginaient guère la chasse au trésor qu'ils allaient entreprendre après avoir été appelés par le recteur d'un collège salésien du Montferrat désireux de vendre au meilleur offrant un lot important de musique. Après bien des vicissitudes, ils entrèrent en possession de la collection le 15 février 1927 grâce à la générosité d'un Turinois, Roberto Foà, qui acheta le fonds pour la Bibliothèque nationale et le consacra à la mémoire de son fils. La collection Foà était née, avec quatorze volumes d'œuvres de Vivaldi, hélas ! incomplètes : on ne possédait que les volumes aux numéros impairs... Il fallut attendre le 30 avril 1930 pour acquérir les numéros pairs et cela grâce à la ténacité des recherches de Torri et de Gentili et à l'intervention d'un industriel turinois, Filippo Giordano, qui venait de perdre, lui aussi, un jeune fils

auquel il dédia la nouvelle collection désormais officiellement intitulée « Foà-Giordano ».

L'histoire de ce fonds est aujourd'hui bien connue et remonte au marquis Giacomo Durazzo, né à Gênes en 1717, envoyé extraordinaire de la république de Gênes à Vienne en 1749 et directeur des spectacles de la Cour autrichienne en 1753. Bon musicien lui-même et compositeur à ses heures, ami de Gluck et grand admirateur de l'Opéra de Turin, il se créa une riche bibliothèque en achetant de nombreuses partitions à ses contemporains : pourquoi pas à Vivaldi ou à sa famille ? En effet, les vingt-sept volumes vivaldiens proviennent vraisemblablement du Prêtre roux en personne et la plupart des concertos sont autographes. Mais les héritages successifs au sein de la famille Durazzo démantelèrent la collection ; les fils de Giuseppe Maria (mort en 1895) la partagèrent avec une remarquable (?) équité : les numéros impairs à Marcello (puis au collège salésien et à la Bibliothèque nationale turinoise), les numéros pairs à Flavio (puis à Giuseppe Maria et à la Bibliothèque nationale turinoise).

Sans aucun doute, les collections étrangères ne sont que d'utiles compléments au fonds turinois ; nous pensons aux concertos pour violoncelle conservés au château de Wiesentheid ; à ceux transformés plus ou moins radicalement par Pisendel de la Bibliothèque de Dresde ; aux recueils manuscrits non autographes (entre autres à douze concertos pour orchestre) de la Bibliothèque nationale de Paris ; au manuscrit autographe en parties séparées de *La Cetra* à la Bibliothèque nationale de Vienne et à la collection dite d'*Aylesford*, actuellement conservée à Manchester avec quelques documents autographes et les parties séparées d'un bon nombre de concertos. Tous ont servi et serviront encore à la connaissance de Vivaldi, mais Pincherle lui-même attendait beaucoup de l'édition intégrale des manuscrits de Turin qui firent l'objet d'un premier catalogue par Olga Rudge (Sienne, 1939) : catalogue thématique qui servit de base à celui de Mario Rinaldi publié à la fin de la guerre (Rome, 1945) et complété, aujourd'hui, par celui de Piero Damilano (*Revue italienne de Musicologie*, vol. III, 1968). Les cata-

logues plus complets des œuvres de Vivaldi ne manquent pas, depuis l'*Inventaire thématique* de Pincherle (1948) jusqu'au *Catalogue thématique et numérique des œuvres instrumentales* de Antonio Fanna (Ricordi, 1968) ; récemment, Agostino Girard et Gian Carlo Rostirolla dressèrent un *Catalogue général des compositions de Vivaldi* « en tenant compte de toutes les publications analogues, y compris du travail fondamental de Peter Ryom » (*Nouvelle Revue musicale italienne*, n° 1, 1979) : il demeure de consultation pratique et exhaustive.

Une seconde vie fut accordée à Vivaldi à partir de 1927 : les éditions Ricordi, pressenties par Torri et Gentili, s'intéressèrent à la publication des œuvres et, en 1947, Antonio Fanna fondait l'*Institut italien Antonio Vivaldi* sous la direction artistique de Gian Francesco Malipiero : de 1947 à 1972, cinq cent vingt-neuf compositions instrumentales virent le jour à Milan : concertos, *sinfonie*, sonates. Depuis 1980, l'Institut publie un bulletin annuel d'informations et d'études vivaldiennes où chacun peut suivre l'évolution des recherches contemporaines : tout n'a pas été dit et Vivaldi nous fera encore découvrir Venise et l'Italie.

INVENTAIRE DES CONCERTOS DE VIVALDI

Les concertos sont classés selon leur effectif et, pour les concertos de violon, selon leur tonalité. Avec la concordance de l'*Inventaire thématique* de Pincherle *(P)*, le lecteur trouvera la référence *RV* utilisée tout au long de cette étude et extraite de Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi* (Leipzig, Kleine Ausgabe, 1974). Nous n'avons pas cité les références concernant les mouvements isolés ni les dernières découvertes (tel le concerto *RV* 772 retrouvé à Venise) que l'on pourra consulter dans le *Répertoire* de Peter Ryom.

RV	*P*	
		Concertos pour plusieurs instruments sans orchestre
87	81	*Do* M. flûte à bec, hautbois, 2 violons
88	82	*Do* M. flûte, hautbois, violon, basson
89		*Ré* M. flûte, 2 violons
90	135	*Ré* M. *Il Gardellino* flûte, hautbois, basson, violon
91	206	*Ré* M. flûte, hautbois, basson
92	198	*Ré* M. flûte à bec, violon, basson
93	209	*Ré* M. (ded. Wrtby) luth, 2 violons
94	207	*Ré* M. flûte à bec, hautbois, violon, basson
95	204	*Ré* M. *La Pastorella* flûte à bec, hautbois, violon, basson
96		*Ré* m. flûte, violon, basson
97	286	*Fa* M. viole d'amour, 2 hautbois, 2 cors, basson
98		*Fa* M. *Tempesta di mare* flûte, hautbois, violon, basson
99	323	*Fa* M. flûte, hautbois, violon, basson
100	322	*Fa* M. flûte, violon, basson
101	105	*Sol* M. flûte à bec, hautbois, violon, basson
102		*Sol* M. flûte, 2 violons
103	402	*Sol* m.

RV	P	
		Concertos pour plusieurs instruments sans orchestre (suite)
		flûte à bec, hautbois, basson
104	342	*Sol* m. *La Notte* flûte, 2 violons, basson
105	403	*Sol* m. flûte à bec, hautbois, violon, basson
106	404	*Sol* m. flûte, violon, basson ou 2 violons, violoncelle
107	360	*Sol* m. flûte, hautbois, violon, basson
108	77	*La* m. flûte à bec, 2 violons
		Concertos pour orchestre sans soliste
109	67	*Do* M.
110	61	*Do* M.
111	95	*Do* M.
112	23	*Sinfonia* en *do* M.
113	94	*Do* M.
114	27	*Do* M.
115	63	*Concerto Ripieno do* M.
116	2	*Sinfonia* en *do* M.
117	64	*Do* M.
118	438	*Do* m.
119	422	*Do* m.
120	427	*Do* m.
121	175	*Ré* M.
122	7	*Sinfonia* en *ré* M.
123	191	*Ré* M.
124	157	*Ré* M.
125		*Sinfonia* en *ré* M.
126	197	*Ré* M.
127	280	*Ré* m.
128	294	*Ré* m.
129	86	*Ré* m. *Madrigalesco*
130	441	*Mi* bémol M. *Al Santo Sepolcro*
131	19	*Sinfonia* en *mi* M.
132	13	*Sinfonia* en *mi* M.
133	113	*Mi* m.
134	127	*Sinfonia* en *mi* m.
135	5	*Sinfonia* en *fa* M.
136	279	*Fa* M.
137	17	*Sinfonia* en *fa* M.
138	313	*Fa* M.
139	261	*Fa* M.
140	29	*Sinfonia* en *fa* M.
141	291	*Fa* M.
142	292	*Fa* M.
143	443	*Fa* m.
144	145	*Sol* M. *Introdutione*
145	123	*Sol* M.
146	8	*Sinfonia* en *sol* M.
147	6	*Sinfonia* en *sol* M.
148	8	*Sinfonia* en *sol* M.
149	3	*Sinfonia* en *sol* M.
150	114	*Sol* M.
151	143	*Sol* M. *Alla rustica*
152	371	*Concerto Ripieno sol* m.
153	394	*Sol* m.
154	362	*Sol* m.
155	407	*Sol* m.
156	392	*Sol* m.
157	361	*Sol* m.
158	235	*Concerto Ripieno la* M.
159	231	*La* M.
160	230	*La* M.
161	60	*La* m.
162	11	*Sinfonia* en *si* bémol M.
163	410	*Si* bémol M. *Conca*
164	363	*Si* bémol M.
165	378	*Si* bémol M.
166	398	*Si* bémol M.

RV	P	
		Concertos pour orchestre sans soliste (suite)
167	400	*Si* bémol M.
168	22	*Sinfonia* en *si* m.
169	21	*Sinfonia* en *si* m. *Al Santo Sepolcro*
		Concertos pour violon et orchestre
		En do *majeur*
170	20	
171	66	ded. *Sua Maestà Cesarea e Cattolica*
172	19	ded. Pisendel
173	11	op. XII n° 4
175	93	*6 Concerti*, ed. Witvogel (48), n° 3
176	26	
177	21	
178	8	op. VIII n° 12
179		
180	7	op. VIII n° 6, *Il Piacere*
181*a*	9	op. IX n° 1
182	68	
183	38	
184	22	
185	4	op. IV n° 7
186	88	
187	62	
188	5	op. VII, liv. 1, n° 2
189	29	*6 Concerti*, ed. Witvogel (35), n° 1
190	59	
191	39	
192	20	*Sinfonia*
194	40	
195	12	*VI Concerts*, ed. Roger (417), n° 6

RV	P	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
		En ré *majeur*
203		
204	149	op. IV n° 11
205	173	ded. Pisendel
206	177	
207	156	op. XI n° 1
208	151	*Grosso Mogul*
209	193	
210	153	op. VIII n° 11
211	261	
212	165	*Per la Solennità della lingua di S. Antonio*
213	163	
214	152	
215	194	
216	150	
217	201	
218	196	
219	167	ded. Pisendel
220	158	
221	179	con violino in tromba
222	192	
223	174	
224	161	
225	186	
226	170	
227	211	
228	162	
229	171	
230	147	op. III n° 9
231	199	
232	200	
233	195	
234	208	*L'Inquietudine*
		En mi *majeur*
263*a*	242	op. IX n° 4
264	245	

RV	P	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
		En mi *majeur*
265	240	op. III n° 12
266	247	
267	243	
268	244	
269	241	op. VIII n° 1, *La Primavera*
270	248	*Il Riposo*
271	246	*L'Amoroso*
		En mi *bémol majeur*
250	425	
251	428	
252	418	
253	415	op. VIII n° 5, *La Tempesta di mare*
254	429	
256		*Del ritiro*
257	439	
258	430	
259	414	
260	421	
261	437	
262	420	
		En fa *majeur*
282	325	
283	314	
284	251	
285	275	
285*a*	255	op. VII, liv. I, n° 5
286	290	ded. Anna Maria, *Per la Solennità di S. Lorenzo*
287	317	
288	324	
289	296	
291	252	ed. Walsh, op. IV n° 6
292	271	
293	257	op. VIII n° 3, *L'Autunno*

RV	P	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
		En fa *majeur*
294*a*	256	op. VII, liv. II, n° 4 *Il Ritiro*
295	315	
296	295	
		En sol *majeur*
298	100	op. IV n° 12
299	102	op. VII, liv. II, n° 2
300	103	op. IX n° 10
301	99	op. IV n° 3
302	112	
303	121	
306	136	
307	124	
308	417	op. XI n° 4
310	96	op. III n° 3
311	117	con violino in tromba
312	122	
313	138	con violino in tromba
314	111	ded. Pisendel
		En la *majeur*
335	219	*Il Cucù, Two Celebrated Concertos*, n° 1
336	216	op. XI n° 3
338		*VI Concerti*, ed. Roger (448), n° 6
339	232	
340	228	ded. Pisendel
341	227	*6 Concerti*, ed. Witvogel (35), n° 4
342	221	
343	229	
344	223	
345	214	op. IX, n° 2
346	237	
347	213	*Two Celebrated Concertos*, n° 2 = op. IV n° 5
348	215	op. IX n° 6

RV	*P*	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
En la *majeur*		
349	225	
350	234	
352	236	
353	239	
En si *bémol majeur*		
359	340	op. IX n° 7
361	345	op. XII n° 5
362	338	op. VIII n° 10, *La Caccia*
363	350	*Il Corneto da posta*
364	346	*Concerti a 5*, ed. Roger (432-433), n° 8
365	376	
366	358	*Il Carbonelli*
367	405	
368	396	
369	356	
370	349	
371	375	
372	370	
373	335	op. VII, liv. II, n° 3
374	333	op. VII, liv. I, n° 6
375	373	
376	377	
377	364	
379	344	op. XII n° 5
380	409	
381	327	
382	412	
383	353	
383*a*	327	op. IV n° 1
En do *mineur*		
196	413	op. IV n° 10
197	431	
198*a*	416	op. IX n° 11
199	419	*Il Sospetto*
201	426	
202	417	op. XI n° 5

RV	*P*	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
En ré *mineur*		
235	293	
236	259	op. VIII n° 9
237	277	ded. Pisendel
238	260	
239	254	op. VI n° 6
240	269	
241	270	
242	258	ded. Pisendel, op. VIII n° 7
243	310	violino senza cantin
244	263	op. XII n° 2
245	276	
246	272	
247	312	
248	316	
249	253	op. IV n° 8
En mi *mineur*		
273	125	
274		
275	109	*Concerts à 5*, ed. Roger (432-433), n° 12
276	108	*Concerts à 5*, ed. Roger (188), n° 1
277	106	op. XI n° 2, *Il Favorito*
278	144	
279	98	op. IV n° 2
280	101	op. VI n° 5
281	126	
En fa *mineur*		
297	442	op. VIII n° 4, *L'Inverno*
En sol *mineur*		
315	336	op. VIII n° 2, *L'Estate*
316*a*	328	op. IV n° 6
317	343	op. XII n° 1
318	330	op. VI n° 3
319	351	

RV	*P*	
		Concertos pour violon et orchestre (suite)
		En sol *mineur*
320		
321	395	
322		
323	352	
324	329	op. VI n° 1
325	372	
326	332	op. VII, liv. I, n° 3
327	374	
328	357	
329	354	
330	408	
331	393	
332	337	op. VIII n° 8
333	379	
334	339	op. IX n° 3
		En la *mineur*
354	6	op. VII, liv. I, n° 4
355	92	
356	1	op. III n° 6
357	3	op. IV n° 4
358	10	op. IX n° 5
		En si *mineur*
384	168	
385	178	
386	183	
387	202	
388	172	
389	184	
390	185	
391	154	op. IX n° 12

RV	*P*	
		Concertos pour viole d'amour et orchestre
392	166	*Ré* M.
393	289	*Ré* m.
394	288	*Ré* m.
395*a*	287	*Ré* m.
396	283	*La* M.
397	37	*La* m.
395		*Ré* m.
		Concertos pour violoncelle et orchestre
398	31	*Do* M.
399	33	*Do* M.
400	230	*Do* M.
401	434	*Do* m.
402		*Do* m.
403	181	*Ré* M.
404	176	*Ré* M.
405		*Ré* m.
406	282	*Ré* m.
407		*Ré* m.
408	424	*Mi* bémol M.
409	119	*Mi* m.
410	285	*Fa* M.
411	284	*Fa* M.
412	283	*Fa* M.
413	120	*Sol* M.
414	118	*Sol* M.
415		*Sol* M.
416		*Sol* m.
417	369	*Sol* m.
418	35	*La* m.
419	32	*La* m.
420		*La* m.
421	34	*La* m.
422	24	*La* m.
423		*Si* bémol M.
424	180	*Si* m.

RV	P	
		Concerto pour mandoline et orchestre
425	134	*Do* M.
		Concertos pour flûte traversière et orchestre
426		*Ré* M.
427	203	*Ré* M.
428	155	*Ré* M., op. X n° 3, *Il Gardellino*
429	205	*Ré* M.
430		*Mi* m.
431		*Mi* m.
432		*Mi* m.
433	261	*Fa* M., op. X n° 1 *La Tempesta di mare*
434	262	*Fa* M., op. X n° 5
435	104	*Sol* M., op. X n° 4
436	140	*Sol* M.
437	105	*Sol* M., op. X n° 6
438	118	*Sol* M.
439	342	*Sol* m., op. X n° 2, *La Notte*
440	80	*La* m.
		Concertos pour flûte à bec et orchestre
441	440	*Do* m.
442	262	*Fa* M.
		Concertos pour « flautino » et orchestre
443	79	*Do* M.
444	78	*Do* M.
445	83	*La* m.
		Concertos pour hautbois et orchestre
446		*Do* M.
447	41	*Do* M.

RV	P	
		Concertos pour hautbois et orchestre (suite)
448	43	*Do* M.
449	8	*Do* M., op. VIII n° 12
450	50	*Do* M.
451	44	*Do* M.
452	91	*Do* M.
453	187	*Ré* M.
454	259	*Ré* m.
455	306	*Fa* M., ded. « Sassonia »
456	25	*Fa* M. in *Harmonia Mundi*, n° 5
457	318	*Fa* M.
458		*Fa* M.
459		*Sol* m.
460	339	*Sol* m., op. XI n° 6
461	42	*La* m.
462		*La* m.
463	89	*La* m.
464	334	*Si* bémol M.
465	331	*Si* bémol M., op. VII, liv. I, n° 1
		Concertos pour basson et orchestre
466	51	*Do* M.
467	48	*Do* M.
468		*Do* M.
469	49	*Do* M.
470	43	*Do* M.
471	50	*Do* M.
472	45	*Do* M.
473	90	*Do* M.
474	69	*Do* M.
475	56	*Do* M.
476	57	*Do* M.
477	46	*Do* M.
478	71	*Do* M.
479	52	*Do* M.
480	432	*Do* m.

RV	P	
		Concertos pour basson et orchestre (suite)
481	282	*Ré* m.
482		*Ré* m.
483	433	*Mi* bémol M.
484	137	*Mi* m.
485	318	*Fa* M.
486	304	*Fa* M.
487	298	*Fa* M.
488	299	*Fa* M.
489	305	*Fa* M.
490	307	*Fa* M.
491	300	*Fa* M.
492	128	*Sol* M.
493	131	*Sol* M.
494	130	*Sol* M.
495	384	*Sol* m.
496	381	*Sol* m., ded. Ma : dè Morzin
497	72	*La* m.
498	70	*La* m.
499	47	*La* m.
500	89	*La* m.
501	401	*Si* bémol M., *La Notte*
502	382	*Si* bémol M., ded. Gioseppino Biancardi
503	387	*Si* bémol M.
504	386	*Si* bémol M.
		Concertos pour deux violons et orchestre
505	65	*Do* M.
506	18	*Do* M.
507	23	*Do* M.
508	17	*Do* M.
509	436	*Do* m.
510	435	*Do* m.
511	190	*Ré* M.
512	189	*Ré* M.
513	159	*Ré* M. *VI Concerts à 5*, Witvogel (48), nº 6

RV	P	
		Concertos pour deux violons et orchestre (suite)
514	281	*Ré* m.
515	423	*Mi* bémol M.
516	132	*Sol* M.
517	366	*Sol* m.
518		*La* M.
519	212	*La* M., op. III nº 5
520		*La* M.
521	224	*La* M.
522	2	*La* m., op. III nº 8
523	28	*La* m.
524	390	*Si* bémol M.
525	389	*Si* bémol M.
526		*Si* bémol M.
527	365	*Si* bémol M.
528		*Si* bémol M.
529	391	*Si* bémol M.
530	341	*Si* bémol M., op. IX nº 9
		Concerto pour deux violoncelles et orchestre
531	411	*Sol* m.
		Concerto pour deux mandolines et orchestre
532	135	*Sol* M.
		Concerto pour deux flûtes traversières et orchestre
533	76	*Do* M.
		Concertos pour deux hautbois et orchestre
534	85	*Do* M.
535	302	*Ré* m.
536	53	*La* m.
		Concerto pour deux trompettes et orchestre
537	75	*Do* M.

RV	P	
		Concertos pour deux cors et orchestre
538	320	*Fa* M.
539	321	*Fa* M.
		Concertos pour deux instruments divers et orchestre
540	266	*Ré* m., viole d'amour, luth
541	311	*Ré* m., violon et orgue
542	274	*Fa* M., violon et orgue
543	301	*Fa* M., violon et hautbois
544	308	*Fa* M., violon, violoncelle *Il Proteo o sia il mondo al rovescio*
545	129	*Sol* M., hautbois et basson
546	238	*La* M., violon, violoncelle à l'anglaise
547	388	*Si* bémol M., violon, violoncelle
548	406	*Si* bémol M., violon, hautbois
767		*Fa* M., violon, orgue
		Concertos pour trois et quatre violons et orchestre
549	146	*Ré* M., op. III n° 1 (4 violons)
550	97	*Mi* m., op. III n° 4 (4 violons)
551	278	*Fa* M. (3 violons)
552	222	*La* M., *Concerto con violino principale et altro (3e) violino per eco in lontano*
553	367	*Si* bémol M. (4 violons)
		Concertos pour plusieurs instruments et orchestre
554	36	*Do* M., violon, orgue, hautbois
555	87	*Do* M., 3 violons, hautbois,

RV	P	
		Concertos pour plusieurs instruments et orchestre (suite)
		2 flûtes à bec, 2 violes à l'anglaise, *salmoè*, 2 violoncelles, 2 clavecins (2 trompettes dans le 3e mouvement)
556	84	*Do* M., *Per la Solennità di S. Lorenzo*, 2 violons, 2 flûtes à bec, 2 hautbois, 2 *claren*, basson (luth dans le 2e mouvement)
557	54	*Do* M., 2 violons, 2 hautbois (2 flûtes à bec, basson dans le 2e mouvement)
558	16	*Do* M., 2 violons *in tromba marina*, 2 flûtes à bec, 2 mandolines, 2 *salmoè*, 2 théorbes, violoncelle
559	74	*Do* M., 2 hautbois, 2 clarinettes
560	73	*Do* M., 2 hautbois, 2 clarinettes
561	58	*Do* M., violon, 2 violoncelles
562	444	*Ré* M., *Per la Solennità di S. Lorenzo*, violon, 2 hautbois, 2 cors
563	210	*Ré* M., violon, 2 hautbois
564	188	*Ré* M., 2 violons, 2 violoncelles
565	250	*Ré* m., 2 violons, violoncelle
566	297	*Ré* m., 2 violons, 2 flûtes à bec, 2 hautbois, basson
567	249	*Fa* M., 4 violons, violoncelle
568	267	*Fa* M., violon, 2 hautbois, 2 cors, basson
569	273	*Fa* M., violon, 2 hautbois, 2 cors, basson (violoncelle dans le 3e mouvement)
570	261	*Fa* M., *La Tempesta di mare*, flûte, hautbois, basson (violon dans le 1er mouvement)
571	268	*Fa* M., violon, 2 hautbois, 2 cors, violoncelle, basson

RV	P	
		Concertos pour plusieurs instruments et orchestre (suite)
572		*Fa* M., *Il Proteo o sia il mondo al rovescio*, flûte, hautbois, violon, violoncelle, clavecin
573		*Fa* M., 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons
574	319	*Fa* M., ded. *SASISPGMDGSMB*, violon, 2 *trombon da caccia*, 2 hautbois, basson
575	135	*Sol* M., 2 violons et 2 violoncelles
576	359	*Sol* m., ded. *SAR di Sassonia*, violon, hautbois soliste, 2 hautbois, 2 flûtes à bec, basson
577	383	*Sol* m., ded. *Per l'orchestra di Dresda*, violon, 2 hautbois, 2 flûtes à bec, basson
578	326	*Sol* m., op. III n° 2, 2 violons, violoncelle
579	385	*Si* bémol M., *Concerto Funebre*, violon, hautbois, *salmoè*, 3 violes à l'anglaise
580	148	*Si* m., op. III n° 10, 4 violons, violoncelle
		Concertos avec deux orchestres
581	14	*Do* M., *Per la SS.ma Assontione di Maria Vergine*, violon soliste
582	164	*Ré* M., *Per la SS.ma Assontione di Maria Vergine*, violon soliste
583	368	*Si* bémol M.
584		*Fa* M., violon et orgue solistes
585	226	*La* M., 2 violons et 2 flûtes à bec solistes (orgue au 2e orchestre)

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Marc Pincherle, Vivaldi et la musique instrumentale, Paris, Floury, 1948.

Walter Kolneder, Antonio Vivaldi, Leben und Werk, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1965. — Traduction italienne, Vivaldi, Milan, Rusconi, 1978.

Peter Ryom, Les Manuscrits de Vivaldi, Antonio Vivaldi Archives, Copenhague, 1977.

Eleanor Selfridge-Field, Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi, Oxford, Basil Blackwell, 1975. — Traduction italienne, La Musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi, Turin, ed. ERI, 1980.

Michael Talbot, Vivaldi, Londres, J. M. Dent and Sons, 1978. — Traduction italienne, Vivaldi, Turin, EDT, 1978.

Michael Talbot, « Vivaldi e lo chalumeau », *in* Rivista Italiana di Musicologia, vol. XV, 1980, p. 155-181.

Noriko Ohmura, « I Concerti senza orchestra di Antonio Vivaldi », *in* Nuova Rivista Musicale Italiana, vol. I, 1979, p. 119-149.

Numéros spéciaux publiés à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Vivaldi :

Antonio Vivaldi, numéro spécial de la Nuova Rivista Musicale Italiana, Turin, ed. ERI, 1978, p. 303.

Vivaldi Veneziano Europeo, a cura de Francesco Degrada, fondation Cini-Institut Italien Antonio Vivaldi, Florence, Olschki, 1980, p. 370.

Sur le concerto :

Guy Ferchault, Le Concerto, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1978.

INDEX ONOMASTIQUE

Alberti (Domenico), 58, 70.
Albinoni (Tommaso), 5, 12, 19, 45, 88, 95.
Alembert (Jean Le Rond d'), 80.
Aliprandi (Bernardo), 12.
Ambrosina, 14.
Andriana, 13.
Angelica, 13.
Anna Maria, 14, 17, 50.
Annetta, 13.
Antonia, 13.
Apollonia, 14.
Autriche (Charles VI, empereur d'), 12, 18.
Autriche (Marie-Thérèse d'), 18.
Avison (Charles), 58, 59.

Bach (Johann Ernst), 108.
Bach (Johann Sebastian), 61, 62, 70, 81, 83, 86, 107, 108, 109.
Barbara, 14.
Bassani (Girolamo), 13.
Bavière (Ferdinand de), 12.
Bazelaire (Paul), 94.
Becker (Heinz), 80.
Benda (Franz), 17.
Bentivoglio d'Aragona, 18, 19, 97.
Bernacchi (Antonio Maria), 12.
Besozzi (Alessandro), 91.
Besozzi (Girolamo), 91.
Biancardi (Giuseppe), 91.
Boccherini (Luigi), 83.
Boivin (Mme), 107.
Bonamici (Paolino), 13.
Bonanni (Filippo), 80.
Boni (Anna Lucia), 14.
Boni (Girolamo), 14.
Bononcini (Antonio Maria), 12.
Bononcini (Giovanni Maria), 21, 33.
Bordoni-Hasse (Faustina), 12.
Bortoli (Antonio), 106.
Boyer (Léon), 103.
Brosses (Charles de), 9, 12, 16, 50, 103.
Burney (Charles), 91.

Caldara (Antonio), 5, 12.
Campianu (Eva), 56.
Canavas (Joseph), 105.
Candida, 14.
Capron (Nicolas), 105.
Carestini (Giovanni), 12.
Carignan (Victor Amédée de), 105.
Cattarina, 92.
Cavalli (Francesco), 4.
Cazzati (Maurizio), 39.
Cesti (Pietro), 13.
Chiaretta, 50.
Conti (abbé), 18.
Conversant (Claude), 103.
Corelli (Arcangelo), 5, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 34, 45, 70, 103.
Corrette (Michel), 107.
Couperin (François), 47, 87, 104.
Cuzzoni (Francesca), 12.

Dallapiccola (Luigi), 94.
Damilano (Piero), 111.
Dampmartin (Jessé), 103.
Danemark (Frédéric IV de), 12, 96.
Delfin (Vettor), 12, 17.
Denner (Johann Christoph), 79.
Desjardins (Félix), 105.
Diderot (Denis), 80.
Dupin (Isaac), 103.
Durazzo (Flavio), 111.

Durazzo (Giacomo), 111.
Durazzo (Giuseppe Maria), 111.
Durazzo (Marcello), 111.

Eberwein (Rudolf Franz), 17, 84.
Ephrikian (Angelo), 80.
Erdmann (Lodovico), 12, 89.

Fanna (Antonio), 64, 112.
Farinel (François), 103.
Farinel (Robert), 103.
Farinelli (Carlo Broschi, dit), 12.
Ferrari (Domenico), 105.
Fiorè (Andrea Stefano), 66, 77.
Foà (Roberto), 110.
Forkel (Johann Nikolaus), 108.
France (Christine de), 103.

Gabrieli (A. et G.), 76, 91.
Galuppi (Baldassare), 12, 76.
Gambara (Annibale), 10, 12, 17.
Gasparini (Francesco), 12.
Gasparini (Giovanna), 50.
Gaviniès (Pierre), 105.
Geltruda, 14.
Geminiani (Francesco), 70.
Gentili (Alberto), 110, 112.
Gentili (Giorgio), 5.
Giay (Giovanni Antonio), 40.
Giordano (Filippo), 110.
Girard (Agostino), 112.
Giraud [Girò] (Anna), 11, 55, 99, 100.
Giustiniani (Girolamo), 11, 12.
Gluck (Christoph Willibald), 12, 111.
Goldoni (Carlo), 12.
Gregori (Giovanni Lorenzo), 22.
Grimani, 11.
Gritti, 12.
Guignon (Jean-Pierre), 104, 105.

Hache (Pierre), 103.
Hasse (Johann Adolf), 12.
Hasse-Darmstadt (Philippe de), 11, 18.
Hayes (William), 59.
Holdsworth (Edward), 12, 16, 105.

Indy (Vincent d'), 94.

Jacchini (Giuseppe Maria), 83.
Jennens (Charles), 12, 105.
Jones (J.), 106.
Julia, 14.

Kolneder (Walter), 8, 28, 42, 52, 56, 60, 74, 79, 96, 101.
Kroll (Oskar), 80.

Labia, 12.
Lancetti (Salvatore), 83.
La Pierre (Paul de), 104.
Lebermann, 79.
Le Cène (Michel-Charles), 44, 88.
Lecerf de La Viéville (Jean-Laurent), 100, 103.
Leclair (Jean-Marie), 104.
Le Clerc, 95, 106, 107.
Leduc (Simon), 105.
Legrenzi (Giovanni), 4, 8, 12, 76.
Locatelli (Pietro Antonio), 58.
Longman, 106.
Lorraine (François III de), 18.
Lotti (Antonio), 12, 18.
Lucieta, 13.

Malipiero (Gian Francesco), 80, 112.
Marcello (Alessandro), 11, 109.
Marcello (Benedetto), 11, 21, 45, 62, 70, 88, 97, 109.
Marchand (Jean-Noël), 95.
Maugars (André), 103.
Michielina, 13.
Mocenigo, 11.
Mondonville (Joseph de), 105.
Montalto (Francesco Michele), 100.
Monteverdi (Claudio), 4, 42, 76.
Morosini, 12.
Morzin (Wenzel von), 11, 12, 17, 44, 48.
Mozart (Wolfgang Amadeus), 91.

Nemeitz (Johann Christoph), 14.
Normand (Marc Roger), 87.

Ohmura (Noriko), 30, 32.
Ottoboni (Antonio), 12.
Owen (Angela Maria), 80.

Paganini (Niccolò), 21.
Pagin (André Noël), 105.
Palestrina (Pier Luigi da), 53.
Pasquini (Bernardo), 18, 19.
Pellegrina, 13, 89.
Penati (Onofrio), 13.
Pincherle (Marc), 24, 26, 31, 39, 46, 47, 48, 57, 61, 64, 76, 79, 80, 92, 93, 108, 111, 112, 113.
Pisani (Alvise), 12.
Pisendel (Johann Georg), 12, 16, 17, 41, 71, 74, 77, 105, 111.
Pollarolo (Carlo Francesco), 18.

Quantz (Johann Joachim), 12, 16, 24, 58, 62, 70, 71, 97, 105.

Raguenet (François), 103.
Rinaldi (Mario), 111.
Roger (Estienne), 17, 106, 107.
Rostirolla (Gian Carlo), 112.
Rousseau (Jean-Jacques), 9, 14, 50, 103, 107.
Rudge (Olga), 111.
Ruffo (cardinal), 11.
Rühlmann, 108.
Ryom (Peter), 24, 30, 45, 46, 47, 50, 51, 60, 64, 71, 76, 83, 94, 95, 112, 113.

Sala (Giuseppe), 106.
Sammartini (Giovanni Battista), 21.
Savoie (Charles Emmanuel II de), 75, 76, 104.
Savoie-Nemours (Marie-Jeanne-Baptiste de), 76.
Saxe (Frédéric Auguste de), 5, 12, 17.
Saxe-Weimar (Johann Ernst de), 108, 109.
Scarlatti (A. et D.), 18.
Scarlatti (Alessandro), 33, 40.
Schering (Arnold), 50.
Scimone (Claudio), 84.
Selfridge-Field (Eleanor), 62, 79, 80.
Siber (Ignazio), 12, 88.
Somis (Giovanni Battista), 45, 87, 103, 104, 110.
Stamitz (Karl Filip), 92.
Stradella (Alessandro), 5, 22, 91.
Suède (Christine de), 23.
Susanna, 13, 14.

Talbot (Michael), 17, 30, 48, 53, 60, 61, 78, 80, 88, 94, 97.
Taneschi (Giacomo), 84.
Tartini (Giuseppe), 11, 45, 70, 84, 97.
Telemann (Georg Philipp), 108, 109.
Tesi (Vittoria), 12.
Tessarini (Carlo), 58.
Tonina, 14.
Torelli (Giuseppe), 21, 22, 26, 34, 35, 39, 45, 59, 78, 91, 109.
Torri (Luigi), 110, 112.
Toscane (Ferdinand III de), 5, 12, 18.
Treu (Daniel Gottlieb), 105.
Trevisan, 12.
Tron, 11.

Uffenbach (Johann Friedrich Armand von), 9, 12, 16, 105.
Urio (Niccolò), 82.

Vachon (Pierre), 105.
Valentini (Giuseppe), 22, 95.
Van der Meer (J. H.), 80.
Vandini (Antonio), 12, 84.
Vendramin, 11.
Venier, 11.
Veracini (Francesco Maria), 12.
Vitali (Tomaso Antonio), 22.
Vivaldi (Giovanni Battista), 7, 8.

Walsh (John), 89, 106, 107.
Witvogel (Gerhard Friedrich), 36, 107.
Wright and Yonny, 106.
Wrtby (Johann Joseph von), 17, 85.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE

LES CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

CHAPITRE PREMIER. — **Vivaldi à Venise** 7

CHAPITRE II. — **Les commandes** 16

DEUXIÈME PARTIE

LES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER. — **Les genres et les structures** 21

I. Concerto grosso et concerto « a più strumenti » et orchestre, 25. — II. Concerto da camera ou sans orchestre, 30. — III. Concerto de soliste et concerto « a doppio choro », 33. — IV. Concerto sinfonia et « Concerto Ripieno », 37. — V. La sinfonia, 39. — VI. Concerto à programme, 41.

CHAPITRE II. — **Les éléments du langage** 45

I. La thématique, 46. — II. La mélodie, 53. — III. Le rythme, 56. — IV. Harmonie et contrepoint, 58. — V. Les tonalités, 62. — VI. L'accompagnement, 65. — VII. L'ornementation, 70. — VIII. La virtuosité, 72.

CHAPITRE III. — **L'orchestration** 75

I. Instruments rares, instruments mystérieux, 78. — II. Instruments solistes, 81.

TROISIÈME PARTIE

LA DIFFUSION
DU STYLE CONCERTANT

CHAPITRE PREMIER. — **L'esprit concertant en dehors du concerto** 93

CHAPITRE II. — **La diffusion en Europe au XVIII^e siècle** 103

CONCLUSION 110

INVENTAIRE DES CONCERTOS DE VIVALDI 113

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE..... 123

INDEX ONOMASTIQUE 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Août 1985 — N° 30 583

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2203 **Les magistrats** (G. Boyer Chammard)

2204 **La défense sociale** (M. Ancel)

2205 **Les monuments historiques en France** (J.-P. Bady)

2206 **Le droit allemand** (M. Pedamon)

2207 **L'Opus Dei** (D. Le Tourneau)

2208 **Le corporatisme** (A. Cotta)

2209 **Les associations** (C. Debbasch et J. Bourdon)

2210 **Le logement** (B. Boubli)

2211 **Le droit international humanitaire** (M. Torrelli)

2212 **La bande dessinée** (A. Baron-Carvais)

2213 **Sociologie du tourisme et des voyages** (R. Lanquar)

2214 **Le commerce intérieur** (H. Krier et J. Jallais)

2215 **La distribution** (J.-C. Tarondeau et D. Xardel)

2216 **Les Chambres de Métiers** (B. Magliulo)

2217 **Le Parlement sous la Ve République** (D. Maus)

2218 **Homère** (J. de Romilly)

2219 **L'art juif** (G. Sed-Rajna)

2220 **Vivaldi et le concerto** (M.-T. Bouquet-Boyer)

2221 **Les O.V.N.I.** (M. Dorier et J.-P. Troadec)

2222 **L'Empire ottoman** (D. Kitsikis)

2223 **Les sophistes** (G. Romeyer-Dherbey)

2224 **Textes de politique internationale** (C. Zorgbibe)

2225 **Le système monétaire européen** (A.-D. Schor)

2226 **Statistique épidémiologique** (A. Renaud)

2227 **Les Indiens d'Amérique du Nord** (C. Fohlen)

2228 **Le régime politique espagnol** (D.-G. Lavroff)

2229 **La communication dans l'entreprise** (J.-P. Lehnisch)

2230 **La pragmatique** (F. Armengaud)

2231 **Les villes nouvelles dans le Monde** (C. Chaline)

2232 **Les Lapons** (C. Mériot)

2233 **Les taux de change** (F. Aftalion et E. Losq)

2234 **La télévision par câble** (J. Frèches)

2235 **La décision économique** (R. Charreton et J.-M. Bourdaire)

2236 **La psychologie collective** (P. Mannoni)

2237 **Histoire de la monnaie** (J. Rivoire)

2238 **La persuasion** (L. Bellenger)

2239 **La chirurgie de l'appareil digestif** (P. Moullé-Berteaux et B. Delaitre)

2240 **L'enfant sourd** (P. Aimard et A. Morgon)

2241 **Les ordres monastiques** (J. Dubois)

2242 **L'Alsace** (J. Ritter)

2243 **Les réacteurs atomiques** (D. Blanc)

2244 **L'oto-rhino-laryngologie** (D. Chardin)

2245 **L'information municipale** (P. Langenieux-Villard)